

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN KUNST

VON ROB. DOHME, WILH. BODE, HUB. JANITSCHEK, CARL v. LÜTZOW UND JAKOB v. FALKE









Geschichte

der

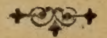
Deutschen Malerei.

Von

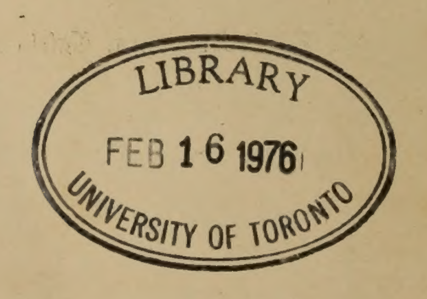
Dr. H. Janitschek,
Professor an der Universität Straßburg.

Mit Textillustrationen, Tafeln und Farbendrucken.

Berlin,
G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.







Druck von Fiſcher & Wittig in Leipzig.
Papier von der München-Dachauer Aktiengeſellſchaft für Maſchinenpapier-Fabrikation.

Vorwort.

Vor mehr als sieben Jahren habe ich diese Arbeit begonnen; es schien mir verlockend, nicht für den engen Kreis der Fachgenossen, sondern für alle, welche ein inneres Verhältnis zur Kunst besitzen, die Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei in großen Zügen darzustellen und damit zu höherer Schätzung der deutschen Malerei, zu welcher die Gegenwart schwerer als zur niederländischen und italienischen eine Beziehung gewinnt, beitragen zu können. Zwei bis drei Jahre erschienen mir genügend, um auf Grund von Autopsie und eigener und fremder Vorarbeiten den Stoff zu bezwingen.

Doch bald war meiner Arbeit ein langsamerer Schritt geboten. Für das frühe Mittelalter mußte Quellenforschung und Überprüfung der Denkmäler in umfassender Weise geübt werden, um den Faden zu gewinnen, der die Entwicklung dieses Zeitalters als eine völlig organische erscheinen läßt. Von den Denkmälern traten dabei die der Buchmalerei in den Vordergrund, nicht bloß wegen der spärlichen Reste von Denkmälern der Wandmalerei, sondern auch weil es sich bald zeigte, daß der Gang der Entwicklung und ihr Fortschritt wesentlich an die Buchmalerei gebunden war. Ergab es sich doch, daß die Geschichte der Federzeichnung die Geschichte des nationalen Stils im Mittelalter bedeute, daß seine Keime schon im karolingischen Zeitalter nachweisbar sind, daß sein ungestörtes Wachstum ihn dann von der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts an fähig machte, das einzig zureichende Ausdrucksmittel der mächtig hereinbrechenden neuen Stoffwelt zu werden, für welche die in der Deckmalerei fortvegetierende, aber ganz entartete antike Formensprache keine Darstellungsmittel mehr bot; es ergab sich aber auch, daß der nationale Stil des Mittelalters

erst aus der Buchmalerei seinen Weg in die Tafel- und Wandmalerei gefunden hat. Die Ökonomie des Werkes und der Zwang, mich nicht zu tief in die Einzelforschung zu versenken, gestatteten nur diese Entwicklung in großen Zügen zu zeichnen (wobei ich — das gebe ich gerne zu — bei Anführung der Belege nicht genügend schied, was den Leser interessieren könne und den Verfasser interessieren müsse), eingehendere Studien werden beweisen, daß der Zeit der Ottonen und Hohenstauffen die zahlreichen Lokalschulen von bestimmtem künstlerischem Charakter ebensowenig gemangelt haben, als sie der karolingischen Epoche mangelten, ja daß das Bild der Entwicklung an Einzelzügen ein noch viel reicheres im zehnten, zwölften und dreizehnten als im neunten Jahrhundert gewesen ist. Immerhin wird es sich aber auch dann ergeben, daß die Künstlerpersönlichkeit hinter dem Werke verschwand, daß der Schulcharakter ausschließlich durch die geschichtlichen und örtlichen Voraussetzungen bedingt war. Erst von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts an trat die Künstlerpersönlichkeit, als schulbildendes Element, in den Vordergrund. Für die geschichtliche Darstellung erheben sich damit auch neue Forderungen: das Hauptwerk der führenden Meister muß scharf umgrenzt, das Schulgut davon bestimmt gesondert werden; bei der Spärlichkeit urkundlicher Quellen muß da die Stilkritik einen großen Teil der Arbeit leisten. Die Führung der stilkritischen Untersuchung gehört aber nur ausnahmsweise in ein geschichtliches Handbuch — ihre Stelle ist die Monographie und der wissenschaftliche Katalog — und der Geschichtschreiber wird daher immer gezwungen sein, für die Einzelfälle, wo ihn das allgemeine Übereinkommen in Stich läßt, etwas Treue und Glauben an sein Urteil von seinen Lesern zu fordern. Ich glaube dies Vertrauen nicht mißbraucht zu haben. Rechthaberei aus persönlicher Eitelkeit ist mir fremd. In der wissenschaftlichen Forschung meistert jedes folgende Jahrzehnt das vorausgegangene — wenn nicht Zeiten geistigen Verfalles folgen. So habe ich mich gerne von anderen belehren lassen, habe gerne mein Urteil von neuem vor den Denkmälern überprüft und auch noch die Korrekturbogen wichtiger Abschnitte vor den Hauptdenkmälern selbst gelesen. Aber es waren mir doch bestimmte Grenzen gezogen. Meine Reisenotizen erstreckten sich auf zehn Jahre; das Auge, das bildungsfähigste Organ des Menschen, hat zuletzt schärfer und besser gesehen als früher, wo mir deshalb erneuerte Prüfung der Denkmäler versagt war — das war nur in Bezug auf die Städte des Nordens und Nordostens des Deutschen Reiches der Fall, während die Sammlungen der Städte zwischen Köln und Wien, Bamberg und Basel ich

immer wieder aufs neue genoß und durchmusterte — habe ich einerseits meine Erinnerung aufgefrischt und berichtigt durch das Studium der Photographien, an welchen das kunstgeschichtliche Institut der Universität Straßburg so reich ist, anderseits habe ich die Hilfe unseres immer hilfsbereiten ausgezeichneten Kenners altdeutscher Malerschulen, Dr. Ludwig Scheibler, mit gleichem Erfolg, wie alle Fachgenossen, die auf ähnlichem Gebiete arbeiten, angerufen. Dr. Scheibler hat aus bloß sachlichem Interesse die mühsame Arbeit auf sich genommen, die Korrekturbogen der Abschnitte, welche die Geschichte der Malerei des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts behandeln, zu lesen, und mich dabei auf Unterlassungen und Irrtümer aufmerksam zu machen; am meisten gewannen durch seine Ergänzungen die Seiten über die kölnischen und westfälischen Malerschulen und die über Lukas Cranach, wie dies schon an entsprechender Stelle in den Anmerkungen erklärt wurde. Nicht leicht ist es mir deshalb geworden, in der Pseudo-Grünewald-Frage mit Dr. Scheibler nicht auf gleicher Straße gehen zu können; die Zuteilung jener Gruppe von Werken an Lukas Cranach und dessen Schule von 1520—1530 hätte einen Rechtsstreit beendet, der schon genug Forscher auf dem Gebiete der deutschen Malerei in Atem gehalten hat. Ich wünschte zu dem gleichen Ergebnis zu gelangen, aber so oft ich auch die Prüfung der einschlägigen Denkmäler vornahm, immer wieder fand ich mich vor der Unmöglichkeit, sie in den Entwicklungsgang Cranachs an der durch ihr Entstehungsdatum bedingten Stelle einzureihen. Eine auf breiter Grundlage sich aufbauende Untersuchung über die von Kardinal Albrecht II. von Brandenburg beschäftigten Meister, besonders die von Aschaffenburg herkommenden, wird allein eine endgültige Schlichtung der Streitfrage herbeiführen können. —

Die knappe Behandlung, welche die Geschichte der Malerei von der Mitte des sechzehnten bis zur Mitte des achzehnten Jahrhunderts erfuhr, war durch die notwendige Ökonomie des Werkes, aber auch durch seine pädagogische Absicht gerechtfertigt: Beides gestattete nur Werke und Meister zu berücksichtigen, welche zum Mindesten für die Entwickelungsgeschichte von Bedeutung sind, falls sie nicht durch die ihnen innewohnende Lebenskraft unmittelbarer Wirksamkeit in allen Zeitaltern sicher sind. In der kurzen Entwicklungsskizze des neunzehnten Jahrhunderts wurde das nur hervorgehoben, was aus dem Interessenkreis der Künstlerwerkstatt und des Ausstellungssaales bereits heraus in den geistigen Besitz der Zeit übergegangen ist. Damit übt die Zeit immer eine Art geschichtlichen Richteramtes aus.

Die Einleitungen zu den einzelnen Abschnitten beschränken sich darauf, auf einige bezeichnende Thatsachen aufmerksam zu machen, welche für die Organisation der Phantasie des betreffenden Zeitalters und deren Nährquellen von Bedeutung waren. Solcher Hinweise wird keine Darstellung irgend eines Zweiges des künstlerischen Schaffens entraten können.

Der Form der Darstellung wurde volle Aufmerksamkeit zugewandt; dennoch wird es an berechtigten Ausstellungen nicht fehlen, nur möge man die Schwierigkeit, Erzählung und Beschreibung, Forschung und Anschauung zu einem einheitlichen, straffen Ganzen zu verbinden, nicht zu gering anschlagen. Im übrigen bessert und zimmert man an einer solchen Arbeit, solange das Leben Arbeitstage gewährt.

Für das sorgfältig gearbeitete Künstler- und Ortsverzeichnis bin ich Herrn cand. hist. art. Eduard Flechsig zu Dank verpflichtet.

Straßburg i/E., Ende November 1889.

Hubert Janitschek.

Die

Deutsche Malerei.



I.

Germanische Anfänge.



Aus Orosius, 8. Jahrh. (Bibl. in Laon).

Als Geburtsstunde seiner Nationalität betrachtet das deutsche Volk den Vertrag von Verdun (843), als Beginn des deutschen Reiches den glücklichen Frühlingstag (919), an welchem der Sachse Heinrich zum deutschen König gewählt wurde. Können wir darnach auch auf Jahr und Tag den Beginn der Entwickelung der deutschen Kunst festsetzen? Mit nichten! Welcher Deutsche wollte und könnte die großartigen Trümmer germanischer Heldensagen preisgeben, die auf eine Blüteperiode nationaler Dichtung bereits in der Stammeszeit schließen lassen? Nationale Dichtung — auch ohne daß die Nation in ihrer Besonderheit schon vorhanden war, wie es die weitere Entwickelung der Phantasie und des Geistes des deutschen Volkes darthat. Freilich halten die bildenden Künste — also auch die Malerei — mit der Dichtung nicht gleichen Schritt in der Entwickelung. Das Material der Dichtung ist gefügiger, bildsamer; das Feuer der Begeisterung erweicht es, angeborener Sinn für Maß und Klang formt es. Die Malerei dagegen fordert ein unbescholtenes und doch gelehriges Auge, eine geschulte Hand und ihre Blüte setzt ein hohes Maß wissenschaftlicher Kultur voraus. Wohl kann letztere zur Not ersetzt werden durch Übernahme der künstlerischen Überlieferung einer fertigen fremden Kultur; aber diese Überlieferung wurzelt in einer fremden Formensprache und sie läßt deshalb im Stich, wo der nationale Genius seine eigene Sprache reden möchte. Die Geschichte der deutschen Malerei, wie sie erzählt werden soll, wird dies lehren. Wie immer dies sei; wir kämen „in medias res“, wollten wir die Geschichte der deutschen Malerei erst von dem Moment an erzählen, da das deutsche Volk das Bewußtsein seines Sonderdaseins und die politische Form dafür erhalten hatte. Weiter nach rückwärts muß das Auge sich wenden. Die Geschichte der Kultur und Kunst des karolingischen Zeitalters einverleibt das deutsche Volk mit höherem Rechte als das französische der eigenen Geschichte, weil das Wesen dieser Kultur, sofern es nicht römisch, germanisch ist, und weil karolingische Kultur und Kunst nicht in Frankreich, sondern in Deutschland ihre organische Fortentwickelung fanden. Aber selbst noch hinter das karolingische Zeitalter zurück müssen wir die Anfänge der deutschen Malerei zu suchen ausgehen;

bis in das Dunkel der Stammeszeit führt der Weg, wenn wir die ersten Regungen künstlerischen Formensinnes belauschen wollen.

Durch Tacitus erfahren wir, daß das Tierbild bei den Germanen eine hervorragende Rolle spielte. Als Feldzeichen wurde es in die Schlacht getragen, die den Schlachtengöttern geheiligten Tiere, wie der Wolf des Wodan, der Bär und Bock des Donar, wurden am Beginn des Kampfes aus dem Dunkel der Wälder und Haine geholt. Amulette mit dem Bild des Ebers trugen die Ästier als Schutz gegen jede Fährlichkeit.*) Waren diese Darstellungen nun aber aus Holz geschnitzt oder gemalt? Letzteres könnte man höchstens von den Tierbildern der Feldzeichen schließen; gewiß aber geht die Annahme nicht fehl, daß kräftige Färbung der plump geschnitzten Gestalt den Schein packender Lebenswahrheit verleihen sollte. Zu selbständigen Leistungen dürfte die Malerei am frühesten auf ornamentalem Gebiete berufen worden sein. Nach schwacher, kaum nennenswerter Herrschaft römischen Einflusses in den beiden ersten christlichen Jahrhunderten hatte sich bei zunehmender Blüte einiger kunstgewerblicher Techniken, vorwiegend aber der Holzschnitzerei, bei den germanischen Stämmen ein selbständiger ornamentaler Stil entwickelt. Wo immer möglich, gab man der Neigung für ornamentale Ausstattung nach, das Ornament allein wird das vernehmbare Echo der leise und lauter werdenden Regungen des künstlerischen Geistes der germanischen Stämme. Wahrscheinlich ist es, daß auch auf diesem Gebiete die Farbe zunächst nur die flachen in das Holz geschnittenen Tierformen kräftiger hervorzuheben hatte, aber ebenso wahrscheinlich ist es, daß man sich schon in der Stammeszeit bei zunehmender Sicherheit der Herrschaft über die Formen und bei wachsender Neigung für solche Ausstattung nicht selten damit begnügte, diese Formen bloß durch Zeichnung und Farbe, namentlich auf Holzgetäfel, versinnbildet zu sehen. Das muß man voraussetzen, wenn man die prompte Verwertung des ganzen aufgesammelten ornamentalen Formenschatzes verstehen will, welche uns gleich in den ersten Tagen der Buchmalerei der christianisierten germanischen Stämme begegnet. Die Ornamentik der Stammesepoche ist vorwiegend Bandornamentik und Tierornamentik. Die Tierornamentik verwendet ganze Tierfiguren (Vierfüßler am häufigsten, seltener Vögel, und nur ausnahmsweise ein schlangenförmiges Tier), aber noch häufiger einzelne Tierglieder.

Erinnern wir uns daran, daß sich bereits zur Zeit des Tacitus das Tierbild im Kunstvorrat der Germanen befand, so wird die freie Verwendung einzelner Tierglieder, namentlich als kräftige, wirksame Abschlüsse für Bänder, nicht wunder nehmen.**)

---

*) „. . . . depromptae silvis lucisque ferarum imagines ut cuique genti inire proelium mos est“. (Hist. IV. 22.)

„. . . . velut deo imperante quem adesse bellantibus credunt effigiesque et signa quaedam detracta lucis in proelium ferunt.“ (Germania, cap. 7.)

Die „formae aprorum“ in Germania, cap. 45. Was die erste Stelle betrifft, so werden die imagines ferarum in ausdrücklicher Gegenüberstellung zu den römischen Kohorten-Feldzeichen als germanische Feldzeichen charakterisiert.

**) Lamprecht leitet in seiner Initial-Ornamentik (Leipzig, 1882, S. 7) die Entstehung der Tierornamentik aus der Bandornamentik her. Ein so abstrakter Prozeß entspricht der sinnlichen Phantasie eines jugendlichen Volkes wenig. Spielte gerade die Nachbildung von Tiergestalten in den ersten künstlerischen Versuchen der germanischen Rasse eine große Rolle, wie unwider-

Die Tierköpfe, die hier besonders gern verwertet werden, zeigen zwei Haupttypen: der eine ähnelt einem Pferdekopf, der andere dem Kopfe eines Vogels mit stark gekrümmtem Schnabel. So einfach und beschränkt an Zahl die Grundelemente dieser Ornamente sein mögen, die Armut wird zum Reichtum durch die Fülle und Originalität der Kombinationen. Darin liegen die vielverheißenden Regungen einer kräftigen, jugendfrischen, ganz originalen Phantasie.

Vier bis fünf Jahrhunderte lang begnügten sich der künstlerische Trieb und das Schönheitsbedürfnis der germanischen Stämme mit solchen elementaren Äußerungen; weder die Religion, noch öffentliches und privates Leben gaben Anstoß, in höheren künstlerischen Organisationen sich zu versuchen. Dieser Anstoß kam erst von außen her, als die Kultur der besiegten römischen Welt durch das Mittel der Religion sich die Sieger unterwarf.



Silberne Gewandnadel aus den Gräbern bei Dürkheim (Rheinpfalz); Riemenzunge aus Erz aus den Grabhügeln von Wiesenthal (Baden).

Gleich in seinen Anfängen hat das Christentum die Malerei als erziehliches Mittel in Anspruch genommen. Sie soll erinnern an die Thaten Gottes und seiner Helden, sie soll das Alphabet den Analphabetikern geben für die Kenntnis der heiligen Bücher. Das ist der Sinn aller Aussprüche über Bilderverehrung, die wir bei Augustinus, Paulin von Nola, Gregor dem Großen und anderen Kirchenlehrern finden. So kam es, daß mit dem Evangelienbuch zugleich Zeichenstift und Pinsel in die unbeholfenen Hände der Germanen gelegt wurden und daß ganz plötzlich und unvermittelt künstlerische Aufgaben an sie herantraten, für deren Lösung jede Vorerziehung mangelte. Da mußten denn die Lehrer zunächst auch die künstlerische Arbeit verrichten oder mindestens den größten und wichtigsten Teil derselben. Der musivische Schmuck noch erhaltener ostgotischer und langobardischer Kirchenbauten in Italien bekundet sich in Technik und Formgebung als das zweifellose Werk italienischer Künstler, und die malerische Ausstattung, welche Kirchen erhielten, die von Westgoten, Burgundern, Franken errichtet wurden, ging meistens auf gleichen Ursprung zurück. Meistens, denn eigene Versuche mangelten auch auf dem Gebiete der Monumentalmalerei nicht gänzlich. So höhnen die Herzoge des Königs Guntheram den Gundebald, der sich Sohn des Königs Chlothar nannte: „Bist du nicht jener Maler, welcher zur Zeit des Königs Chlothar in Oratorien, Kirchen und Gemächern die Wände

---

lediglich aus Tacitus hervorgeht, so wäre es doch ganz wunderlich, wenn man den künstlerischen Besitz solcher Formen nicht auch für ornamentale Zwecke verwertet hätte. Daß die Tiergestalt im Bereiche des Ornaments sich gewisse Abweichungen gefallen lassen mußte, liegt auf der Hand.

beklext hat?*) Gregor von Tours hebt es besonders hervor, daß er die Basilika des hl. Perpetuus in seiner Stadt, als sie durch Brand zerstört worden war, durch einheimische Künstler in früherem Glanze habe herstellen und ausmalen lassen. Und vielleicht war der Maler, der im Palaste der Königin Theodelinde zu Monza Ereignisse der langobardischen Geschichte mit so realistischer Treue darstellte, daß Paulus Diakonus diese Gemälde gleichsam als ethnographische Quelle benützte (lib. IV. cap. 22), langobardischen Stammes. Wenn man die zahlreichen Schilderungen von Kirchen und Oratorien, wie sie sich bei dem größten Poeten jener Zeit, bei Venantius Fortunatus finden, liest (besonders im ersten und zweiten Buche seiner Carmina), so erfährt man auch, daß der Geschmack einer sinkenden Kultur mit dem einer neu erstehenden zusammentraf: nur das Blinkende, Glänzende, Bunte wird hervorgehoben; dagegen findet sich für die Forderung entschiedener Lebenswahrheit bei Gregor von Tours oder Fortunatus keine Andeutung. Auch nicht dafür, daß in der sakralen Monumentalmalerei der germanische Geist einige Zugeständnisse verlangt hätte; das letztere war nur der Fall in der Miniatur- oder Buchmalerei jener Zeit, über welche uns die vorhandenen Werke ein Urteil erlauben, das über schwankende Vermutungen hinausgeht. Nach dem, was wir über die elementaren Äußerungen germanischen Kunstgeistes wissen, konnte das Zugeständnis zunächst allerdings nur auf dem Gebiete der Ornamentik liegen.

Bücher mit Gemälden auszustatten, das war ein Gebrauch, den schon das Altertum kannte.**) Griechische Schulbücher brachten erläuternde Abbildungen (Varros Imagines sind aus Plinius bekannt); aus Martial (XIV. 186) wissen wir, daß Titelbilder mit dem Bildnis des Dichters oder Schriftstellers bei den Römern nicht selten waren, und wie reich Dichtungen illustriert wurden, dafür zeugt noch heute der Bilderschmuck der Iliasfragmente in der Ambrosiana. Auch der Beginn der Ausstattung des Initials gehört noch der Nachblüte antiker Kunst an. Im Wiener Livius wird der erste Buchstabe jeder Seite vergrößert gegeben, in den Virgilfragmenten der Vatikanischen Handschrift (cod. 3256) erhält der erste Buchstabe jeder Seite Verzierungen in grüner, roter, gelber Farbe oder in Silber von allerdings sehr einfacher Zeichnung. Das junge Christentum erbte die Neigung, Bücher künstlerisch auszustatten, von der Antike, aber bald entfaltete es darin einen solchen Luxus, daß die Kirchenväter, so z. B. der hl. Hieronymus in der Vorrede zum Buche Hiob, darüber Klage führten. Das Fragment der griechischen Genesis in Wien — mit Gold- und Silberbuchstaben auf Purpurpergament geschrieben, jede einzelne Seite mit einer Miniatur versehen — und ebenso die Reste der leider durch Brand fast zer-

---

*) Gregor von Tours, Hist. eccles franc. l. VII. c. 36. Das Folgende findet sich ebenda, lib. X. cap. 36.

**) Schon klassische Handschriften pflegten die ersten und letzten Zeilen durch rote Schrift hervorzuheben — von dem Namen der Farbe nannte man dies rubricare (von rubrum), später wurde allgemeiner miniare (von minium = Mennige). Aus diesen roten, oder durch rote Striche ausgezeichneten Buchstaben entwickelte sich dann der Zweig der Buchmalerei, die man deshalb Miniaturmalerei nannte. Später gebrauchte man dafür auch das Wort illuminare. „Sciebat scribere, miniare quod aliqui illuminare dicunt“, heißt es von Bruder Heinrich dem Pisaner bei Salimbene ad a. 1247. Diese letztere Bezeichnung ist namentlich in Frankreich populär geworden.

störten Genesis Cottonina im British Museum sind Beweise, daß solche Klagen nicht ohne Grund erhoben wurden. Wie diese beiden Handschriften der Genesis lehren, wie aber auch noch der erhaltene Rest der von Gregor dem Großen nach England geschickten Handschriften beweist (das eine Evangelium in der Bodleyana in Oxford, das andere in der Bibliothek des Corpus Christi College in Cambridge), erschöpfte sich hier noch die Pracht der Ausstattung in dem kostbaren Material und in den historischen Darstellungen, welche als Illustration den Text begleiten, während die künstlerische Ausstattung des Initials gar keine oder nur eine unbedeutende Rolle spielt. So fehlt an den beiden Evangelien-Handschriften Gregors in Oxford und Cambridge jede künstlerische Auszeichnung des Initials, man begnügte sich, die ersten zwei Zeilen jedes Evangeliums durch die Schrift in roter Farbe hervorzuheben.



Aus dem Sacramentarium von Gellone. 8. Jahrh.

ie nordischen Stämme, die zum Christentum bekehrt wurden, übernahmen von ihren Lehrern die Lust an reichem Schmuck der Urkunden des neuen Glaubens. Bedürfnis und Nachfrage waren aber hier naturgemäß lebhafter, als auf dem Gebiete monumentaler Malerei; das brachte es mit sich, daß man sich hier weit früher von seinen künstlerischen Lehrern unabhängig machen mußte. Das Schreiben war bald erlernt; der Schreiber dachte dann auch bald an den künstlerischen Schmuck der Handschrift. Hier aber reichte nun bei bestem Willen das künstlerische Vermögen nicht aus, nach dem Vorbild der altchristlichen Handschriften den Text des Evangeliums mit geschichtlichen Darstellungen zu begleiten, dagegen war man im Besitze eines erklecklichen Reichtums ornamentaler Formen, und wie diese dazu dienten, die Rüstungsgegenstände des Kriegers, Spangen und Gewandungen, Gürtel, Thon- und Holzgefäße auszuschmücken, so sollten sie nun auch verwendet werden, die Kostbarkeit der Glaubensurkunden hervorzuheben. Nicht gleich beschränkte man diesen ornamentalen Drang auf die künstlerische Ausstattung des Initials, ganze Zeilen, selbst ganze Seiten wurden mit solchem Schmuck bedacht.

Auf heute vorwiegend französischem Boden wohnten damals die germanischen Stämme der Franken, Westgoten, Burgunder. Hier war man am frühesten mit der antiken Kultur und dem Christentum in Fühlung getreten. Wie deshalb hier die Wandmalerei zuerst eine Pflege fand, so auch die Buchmalerei. In den Handschriften, welche dem sechsten Jahrhundert angehören, fehlen allerdings noch alle Ornamente, jeder künstlerische Schmuck überhaupt, aber bereits im siebenten Jahrhundert wird dies anders und die Verbindung nationalen Empfindens und antiker Erinnerungen geben gleich in diesen ersten selbständigen künstlerischen Äußerungen ein treffliches Abbild der eigentümlichen Bildungszustände der auf altem Kulturboden herrschenden jungen germanischen Stämme. Das eigenständige Element äußert sich in der Vorliebe für die Verwendung von Tierformen und für das Bandornament. Dazu treten Blattwerkmotive, welche wohl sicherlich dem antiken Formenvorrat entnommen wurden. Reine

Linienspiele sind selten und wenn sie vorkommen, entbehren sie kunstvoll schwieriger Durchkreuzungen. Zweifellos liegt das Charakteristische der Ornamentik dieser Stämme im siebenten und achten Jahrhundert in der Verwendung der Tierformen nicht bloß für einzelne Buchstaben, sondern für ganze Buchstabenreihen. Der Körper der Buchstaben wird zuweilen aus verschiedenen Tierbildern, die zueinander oft in phantastische Beziehung gebracht werden, gestaltet.



Aus Isidors Liber Rotarum.

m häufigsten verbindet sich die Fischgestalt mit der Vogelgestalt (wobei aber die Einwirkung altchristlicher Symbolik ausgeschlossen bleibt; die einfache, leicht zu behandelnde und zu verwertende Form der Fische dürfte maßgebend gewesen sein), manchmal bilden Fischgestalten allein, manchmal Vogelgestalten allein den ganzen Körper der Buchstaben. Schlangen kommen gleichfalls häufig vor, seltener Vierfüßler, die bald der Natur, bald dem Fabelreiche angehören. Doch man beschränkt sich nicht auf die reine Tier-Ornamentik. Auch Teile des menschlichen Körpers, in einzelnen Fällen dieser ganz, werden im Dienste solchen schnörkelhaften Buchstabenbaues verwendet. In charakteristischer Weise kündigt sich hier bereits die Neigung für das Groteske an, die dann im vierzehnten Jahrhundert in der Miniaturmalerei — vom französischen Boden ausgehend — so entschieden zur Herrschaft kommen sollte. Bandverschlingungen werden gern zur Ausfüllung von Flächen oder auch zur Verbindung getrennter Glieder verwendet; Pflanzenmotive, z. B. eine herzförmige Blattform und eine, die dem Dornblatt ähnelt, aber auch Blätter, die eine dunkle Erinnerung an den Akanthus darstellen, endlich noch später in Lilienform werden besonders gern als Abschlüsse für Bänder und Linien verwendet.*) Charakteristische Werke für den hier geschilderten Zustand der Buchmalerei in der Merowingerzeit sind ein Eugyppius in der Pariser Nationalbibliothek (lat. 2706), ebenda ein Augustinus (12168), eine Handschrift von Isidors Liber Rotarum in der Bibliothek von Laon (Nr. 423) vom Ende des siebenten Jahrhunderts und das berühmte Sakramentarium der Abtei Gellone bei Toulouse aus dem achten Jahrhundert in Paris (Nationalbibliothek, lat. 12048).

In dem Sakramentarium von Gellone, dann in einem Orosius zu Laon (Nr. 137, VIII. Jahrhundert), finden sich auch bereits über die bloße Ornamentik hinausgehende Darstellungen. Das Muster der Komposition nahm man in beiden Fällen

*) Das Entstehen der Pflanzenornamentik fällt nicht in die Karolingerzeit, wie Lamprecht meint (a. a. O. S. 17); die Pflanzenornamentik der Karolingerzeit bezeichnet gerade so, wie die Tierornamentik kein „Aufleben", sondern ein Fortleben der Hauptmotive der Merowingerzeit. Diese Motive aber waren unabhängig von den Iren in Aufnahme gekommen. Man vergleiche die Beispiele aus Isidor und Orosius bei Ed. Fleury: Les Manuscripts a Miniatures de la Bibliothèque de Laon tom. I pl. 1—3. Die Proben aus dem Sakramentarium von Gellone bei Bastard Peintures et Ornaments de Manuscrits. Dazu dann L. Delisle: L'Oeuvre Paléographique de M. le Comte de Bastard in der Bibliothèque de l'Ecole des Chartes Année 1882 (t. XLIII. S. 498 f.), wo ein Schema der Entwickelung der Initialornamentik der Merowingerzeit aufgestellt wird.

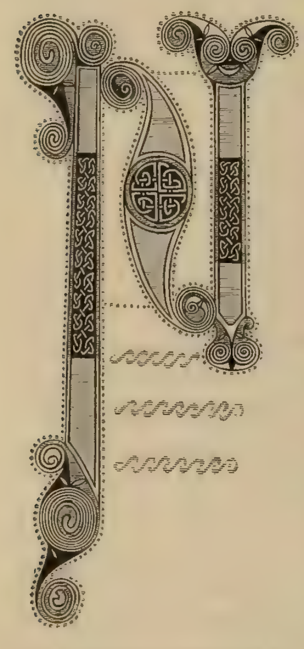
aus dem altchristlichen Bilderschatz, aber die Gestaltung wurzelt ganz in der eigenen Anschauungs- und Sinnesweise. So bringt das Titelblatt des Orosius ein griechisches Kreuz innerhalb eines breiten, mit Tiergestalten ausgefüllten Rahmens. In der Durchkreuzung der Balken ist das Lamm Gottes abgebildet, die Enden der Balken runden sich zu Medaillons aus, in welchen sich die Brustbilder der Evangelisten finden. Ist uns in der Darstellung derselben eine erste, wenn auch nicht erquickliche Spur bildschöpferischer Thätigkeit germanischer Phantasie erhalten? Bereits das zweite christliche Jahrhundert hatte die geheimnisvollen Tiere bei Ezechiel (I. 45 fg.), und in der Apokalypse (4, 6 fg.), mit den Evangelisten in Beziehung gebracht, und zwar den Adler mit Johannes, den Löwen mit Markus, den Ochs mit Lukas und den Menschen (später meist als Engel abgebildet) mit Matthäus. Vom Ende des vierten Jahrhunderts an sind auch künstlerische Zeugnisse für ihre Verbindung vorhanden. Die Symbole werden bald neben den Evangelisten in ihrer menschlichen Gestalt dargestellt, bald allein. Das Wagnis, das Symbol mit dem Träger desselben in organische Verbindung zu bringen, indem man den menschlichen Gestalten der Evangelisten die Köpfe der symbolischen Tiere auffsetzt, hat entweder die syrische oder, worauf die Priorität der Denkmäler weist, die germanische Phantasie durchgeführt. Das älteste erhaltene Zeugnis dieser Art der Darstellung sind nämlich die Evangelisten-Medaillons auf dem Titelbild des Orosius; während aber hier die Evangelisten nur im Brustbilde erscheinen, geht das Sakramentarium von Gellone noch weiter, indem hier die Evangelisten in voller Gestalt, ungeflügelt gebildet sind, wodurch das Bizzare der Wirkung noch erhöht wird. Der durch das Christentum aus ihrer Naturreligion aufgeschreckten germanischen Rasse stünden solche Schöpfungen allerdings nahe oder doch näher als der altchristlich lateinischen Kunst, wo die Traditionen antiken Geschmacks noch fortlebten.*) Außer



Medaillon des Johannes. Aus dem Orosius.

1) Als älteste Darstellung der Evangelisten in dieser Form werden gewöhnlich die untergegangenen Evangelistenbilder in der Marienkirche in Aquileja citiert, von welchen uns Johannes und Lukas in einer Abbildung bei Bertoli (Le Antiquità d'Aquileja, Venezia 1739, S. 404 u. 5) erhalten sind. Ein Urteil nach einem flüchtigem Stich ist schwer. Die historische Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß sie erst nach dem Umbau der Kathedrale von Aquileja (durch den Patriarch Popone 1031), in den die Marienkirche hineingezogen wurde, entstanden sind. Entscheidet man sich aber für ein älteres Ursprungsdatum, so kommt man auf die Langobardenzeit. Der germanische Ursprung dieser Vorstellung wäre damit nur wahrscheinlicher gemacht. Costadoni, der zuerst auf die Evangelistendarstellungen in Aquileja aufmerksam machte (Osservat. in Graec pervetust. iconem ligni sanctae crucis in Goris Symbolae litter. Florent. 1749, p. 40) weist auf eine zweite Darstellung dieser Motive hin, die er in einem Missale fand. Seine Beschreibung macht es überzeugend, daß das Missale weit späteren Ursprungs als die im Text besprochenen Darstellungen waren. Die Figuren erscheinen als Initialfüllungen. Die von Cahier angeführten Beispiele (Nouveaux Melanges d'Archeologie, Ivoires, Emaux, Miniatures p. 108) sind sämtlich aus späterer Zeit.

den Evangelistendarstellungen bringt dann das Sakramentarium von Gellone noch eine Maria — eine Frau ganz in der Tracht der Zeit, mit eigentümlicher Haartour, doch durch die Umschrift als sancta Maria bezeichnet — und einen gekreuzigten Christus. Der massige Kopf mit den glotzenden Augen und dem in scharfer Spitze auslaufenden Bart, der breite Oberkörper, die dünnen ausgebogenen Beine, die viel zu kurzen dünnen Arme mit den überlangen Händen zeigen, daß hier der künstlerischen Absicht keine Spur von Formenkenntnis oder gar Formenverständnis entgegenkommt und daß die Hand, welche in der Darstellung von Tiergestalten eine oft überraschende Sicherheit zeigt, dem menschlichen Körper gegenüber, trotz christlich-lateinischer Vorbilder völlig haltlos bleibt; dort unterstützte eben die vorausgegangene Entwickelung, hier mangelte jede Vorbildung und Lehre. Dagegen trafen eine gelehrigere Hand und ein größeres Verständnis Formenelemente, welche von anderer Seite her in die merowingische Buchmalerei drangen. Ihre Träger waren irische Missionäre; mit diesen wurden sie dann auch jenseits des Rheins heimisch, und gerade hier haben sie sich eine Herrschaft erworben, deren Spuren erst in jahrhundertelanger Entwickelung getilgt werden konnten.



Aus einem irischen Evangeliar der Bibl. in St. Gallen. 8. Jahrh.

dem von Kelten bewohnten Irland hatte das Christentum noch vor Mitte des fünften Jahrhunderts Eingang, und was mehr, den günstigsten Boden für eine unangefochtene Entwickelung gefunden. Widerstandlos wich die keltische Religion der neuen Lehre und gerade aus dem Druidenorden gingen ihre eifrigsten Jünger hervor. So kam es, daß kaum ein Jahrhundert später die Kirche hier so erstarkt war, daß eine großartige Missionsthätigkeit entfaltet werden konnte. Der Begründer derselben war Columban der Ältere; unter der Führung Columbans des Jüngeren zog eine Schar bereits über den Kanal nach dem Frankenlande, wo es zwar nicht Heiden zu bekehren gab, wo aber die Verwilderung der christlichen Kirche bereits so groß war, daß sie der Bekehrer nicht weniger dringend bedurfte. Bis 610 dauerte hier Columbans erfolgreiche Thätigkeit, dann wurde er von den fränkischen Königen aus dem Lande gewiesen. Nun ging sein Weg durch Gallien und die Schweiz zu den Langobarden nach Norditalien. Aber auch das innere Deutschland war von Columban bis Bonifacius ein Zielpunkt irischer Missionsthätigkeit. Schwaben, Bayern, die Lahngegend, ein Teil Thüringens und Frieslands wurden von ihr christianisiert. Mit dem Evangelium zugleich brachten die irischen Missionäre irische Bildung und irische Kunstübung mit. Bereits Hieronymus hatte das Abschreiben von Büchern den Mönchen als nützliche Beschäftigung empfohlen (ep. 125 ad Rusticum monachum), Cassiodor hatte die gelehrten Studien in die Klöster grundsätzlich eingeführt; wenn in bereits völlig christianisierten und kulturgesättigten Ländern über die pädagogische Nützlichkeit solcher Studien und Beschäftigungen gestritten werden konnte, so wurden diese in

neubekehrten Ländern für die Mönche einfach zur Notwendigkeit und Pflicht. Wer soll die Bildung des Nachwuchses besorgen, wer das notwendigste litterarische Rüstzeug herbeischaffen? Dies zwang die Klöster dazu, durch ein halbes Jahrtausend der wichtigste Hort wissenschaftlicher und künstlerischer Kultur zu werden. In irischen Klöstern ist diese Auffassung ihrer Pflichten zuerst zum Ausdruck gekommen und deren Erfüllung in großartigster Weise angestrebt worden. Wo immer Spuren irischer Missionsthätigkeit, da finden sich auch die Zeugen solcher Pflichtauffassung. Die Schreibekunst mußte dabei die Hauptrolle spielen. Mögen nun auch ihre Leistungen an orthographischer Korrektheit viel zu wünschen übrig lassen, volle Bewunderung verdient die immer gleichmäßig schöne Schrift und dann der Reichtum der künstlerischen Ausstattung. Es ist wahrscheinlich, daß lateinisch-christliche Handschriften die erste Anregung zu der reicheren Ausstattung gegeben haben, aber sicher ist es, daß man sich zunächst an diese Vorbilder nicht anschloß, sondern den nationalen Formenschatz in Anspruch nahm und ihn in den Dienst der Kalligraphie stellte. Viel ist über den Ursprung der irischen Ornamentik gegrübelt worden, er dürfte aber ebenso sicher auf heimischem Boden zu suchen sein, wie es sicher ist, daß diese Entwickelung eine ganz selbständige gewesen ist. Die wichtigsten linearen Elemente derselben wurzeln noch in der vorchristlichen Zeit, die Tierform dagegen wurde erst in christlicher Zeit in den Formenvorrat aufgenommen, daher sie dann auch nicht wie in der Ornamentik der germanischen Stämme bis auf einen gewissen Grad ihre Selbständigkeit wahrte, sondern völlig den Bildungsgesetzen der hochentwickelten linearen Ornamentik sich fügen mußte. Vollständig fremd bleibt der irischen Ornamentik die Blattverzierung und jedes pflanzenartige Motiv.*)

Die Blüte der verschiedenen Metall- und textilen Techniken hat nicht erst in der christlichen Zeit begonnen, sie dauerte nur fort in der christlichen Zeit, und so übertrug man die Motive, die sich dort angesammelt hatten, auf die Buchmalerei. Das war um so natürlicher, als manchmal der Erzbildner und der Schreibkünstler in einer Person vereinigt waren. So heißt es von Dagaeus, der 586 gestorben sein soll: Dieser Dagaeus war ein Mann, der Erz und Eisen zu bearbeiten verstand, und ein ausgezeichneter Schreiber. Dreihundert Glocken hat er gegossen, dreihundert Bischofsstäbe gearbeitet und dreihundert Evangelien geschrieben. — Die wichtigsten Elemente der irischen Ornamentik also führen im Gegensatze zu der Ornamentik der germanischen Stämme nicht auf die Holzschnitzerei, sondern auf die verschiedenen Metalltechniken, dann auf die Techniken des Flechtens, Webens, Stickens zurück. Aus diesem Grunde spielt hier die Spirale eine weit einflußreichere Rolle, als in der Ornamentik der germanischen Stämme, die Windungen, Durchschlingungen und Durchflechtungen der Bänder sind hier reicher und komplizierter. Gebrochene Diagonalstreifen bilden verschiedene Systeme von Gitterwerk oder auch wieder von Tafelwerk, von meist dreieckigen Feldern oder anderen geometrischen Figuren, die leicht an musivische Fußbodenplatten erinnern könnten, wenn sie nicht durch außerordentliche Feinheit und

---

*) Die besten Abbildungen in dem Prachtwerk von Westwood: Fac-Similes of the Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts. London, Quatrich, 1868.

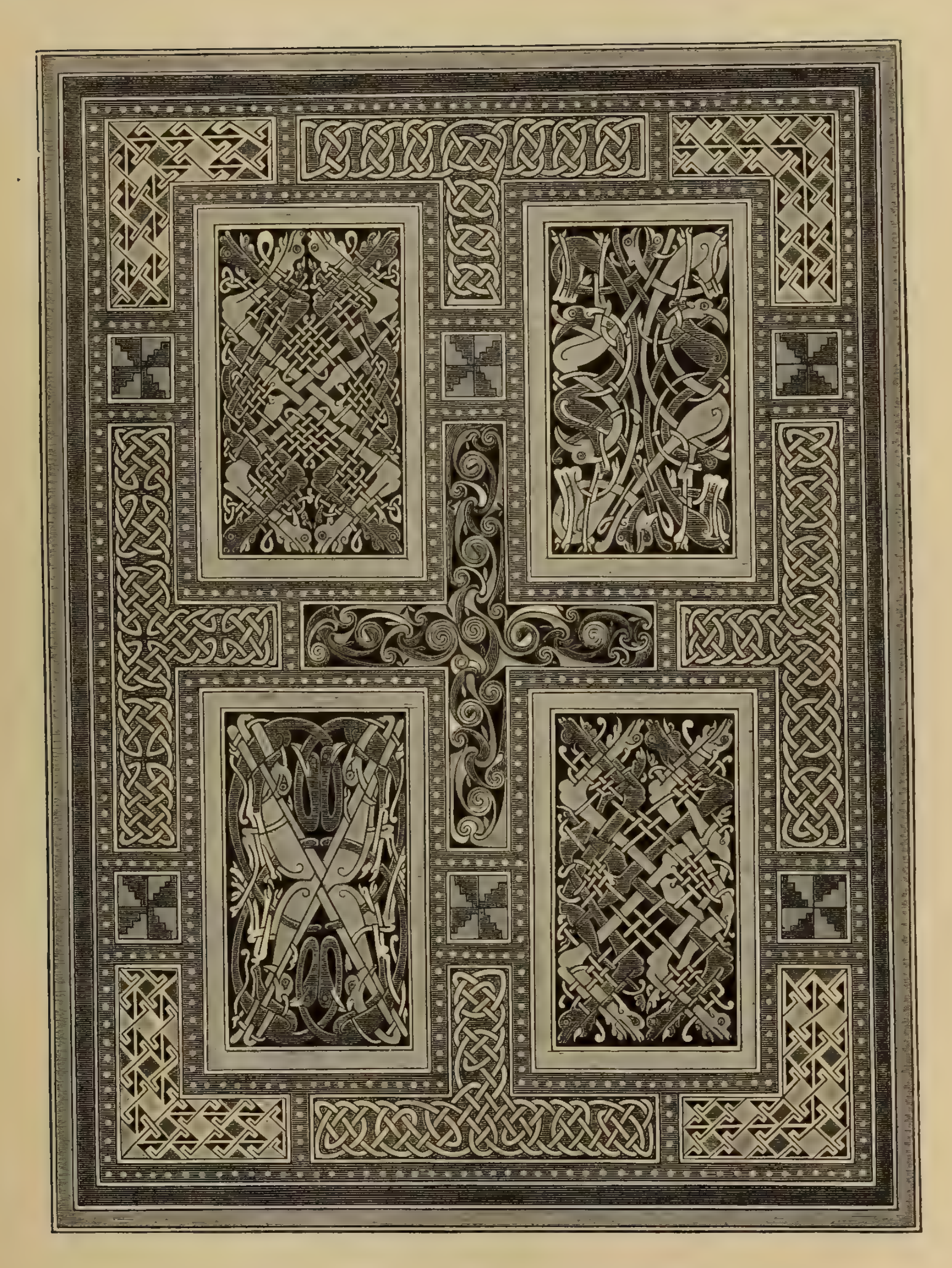
Über den Ursprung der irischen Ornamentik bes. Westwood: Keltische Ornamente in Owen Jones' Grammatik der Ornamente, dann S. Müller: Tierornamentik im Norden.

Zartheit der Zeichnung sich auszeichneten. Wie die Spirale, so gehen auch die Knöpfchen auf den Randleisten auf die Metalltechnik zurück. Tierfiguren erscheinen in der ersten Periode irischer Buchornamentik, die vom sechsten bis in das neunte Jahrhundert reicht, seltener, später treten sie stark in den Vordergrund. Wie schon angedeutet worden, ist von naturalistischer Behandlung des Ganzen oder einzelner Teile keine Rede; man könnte sagen, die Tierformen werden ganz in die Formen des Bandornaments aufgelöst. Drei charakteristische Formen lassen sich unterscheiden: ein Vierfüßler mit stumpfnasigem hundeähnlichen Kopf, langgestrecktem Leib, langen Beinen, die in eine oder zwei Zehen mit starken Klauen auslaufen, und Schwanz und Zunge, die in Bandgeschlinge übergehen. Die zweite Grundform zeigt einen Vogelkopf mit kräftigem, an der Spitze verkrümmtem Schnabel, in die Länge gezogenen Beinen, Schwanz und Nackenschopf — alles verschlungen, geflochten und gespalten in mannigfacher Weise. Die dritte Grundform, ein schlangenartiges Tier, erscheint erst in späterer Zeit, obwohl gerade sie dem reichen Formenspiel der irischen Ornamentik mit Bändern und Spiralen am meisten entsprochen hätte.

Aber nicht bloß den Tierkörper unterstellt die irische Ornamentik vollständig den Gesetzen linearer Ornamentik. Es ist das stärkste Zeugnis ihrer Lebenskraft, und der festen Wurzeln, welche sie im heimischen Boden besaß, daß selbst der menschliche Leib diesen Gesetzen sich unterordnen muß. Wo nämlich die irische Buchmalerei zu figürlichen Darstellungen fortschreitet, entlehnt sie deren Aufbau zwar der lateinisch-christlichen Malerei, aber sie macht dabei nicht einmal den Versuch, die natürlichen Formen nachzuahmen, sondern sie wendet die Formenelemente ihrer Ornamentik auch auf die Wiedergabe der menschlichen Gestalt an. Das kann man nicht auf den Mangel an Anschauung und Verständnis der Naturformen allein zurückführen — den Beweis liefern die germanischen Stämme, deren Verständnis des menschlichen Leibes nicht größer war und die doch nie den Iren auf diesen Wegen folgten — sondern hier hat die Macht der alteingewohnten Kunstanschauung zu einer Folgerichtigkeit geführt, die auch der Unnatur gegenüber nicht den leisesten Bedenken sich hingab.

Die menschliche Gestalt wird stets in Vordersicht genommen. Der Rumpf steckt in einem Geschlinge von Wulsten, die das Gewand andeuten sollen; daraus ragen Hände und Füße, ganz schematisch gezeichnet, hervor. Mund, Nase, Augen sind durch einige allgemeine, der Hand des Schreibers geläufige Striche und Punkte angedeutet. Haare und Bart werden entweder nur durch einige Spirallinien angegeben oder sie sind als eine Masse gezeichnet, die sich in mehrere streng symmetrisch gezeichnete Zöpfe, die wohl Haarsträhne andeuten sollen, zerteilt. Das Nackte kann bei solcher Auffassung natürlich gar keine Stelle finden, und so kleidet man denn auch den am Kreuze hängenden Christus vom Halse bis zu den Füßen in jenes angedeutete Geschlinge von Wulsten. Die ältesten figürlichen Darstellungen waren die der Evangelisten und ihrer Symbole. Bald ging man aber auch an größere figurenreiche Kompositionen, wie die Kreuzigung oder die Versuchung Christi, welche bereits im siebenten Jahrhundert im Book of Kells vorkommt.

Der künstlerische Wert der irischen Ornamentik, ihre Bedeutung für die Entwickelung, liegt in den feinen linearen Mustern und dann in der delikaten Farben-



Irische Handschriften-Ornamentik. 8. Jahrh. Aus einem Evangeliar in St. Gallen.

stimmung, die mit den einfachsten Mitteln erzielt wird. Die ältere irische Ornamentik begnügt sich mit Gelb, Rot, Grün und Schwarz; zu diesen Tönen traten später noch Karmoisin, Blau und Violet.

Wie die irische Missionsthätigkeit, so hat auch die irische Kunstthätigkeit auf germanischem Boden von verschiedenen Stellen aus ihre Wirksamkeit entfaltet. Wir können heute nur in seltenen Fällen entscheiden, welche von den Erzeugnissen rein irischen Kunstgeistes auf germanischem Boden selbst entstanden und welche aus Irland von den Missionären mitgebracht wurden. An der Thatsache des mächtigen Einflusses dieser Erzeugnisse auf diese und die nächste Periode deutscher Buchmalerei kann dies nicht rütteln. St. Gallen, dessen Stiftung 614 in die Blütezeit irischer Klöster fällt, muß als ein Hauptherd solchen Einflusses in den alamannischen Gegenden gelten, mindestens war seine Klosterbibliothek wie keine zweite an irischen Handschriften reich, Würzburg besitzt in dem kostbaren Epistelbuch des hl. Kilian (Universitätsbibliothek Nr. 69) und Trier in einem von einem Thomas geschriebenen und mit Initialen und Evangelienbildern versehenen Evangeliarium ein hervorragendes Monument irischer Kunstthätigkeit.

So zeigt die Malerei bei den germanischen Stämmen, und zwar die Buchmalerei als die einzige monumentale Quelle dieses Zeitraums, allenthalben wo das Christentum Fuß faßt, künstlerische Anfänge ohne Wahl und Qual. In der Ornamentik schöpft man gern aus dem eigenen reichen Formenschatz, verschließt sich aber nicht den Erinnerungen an Motive, welche der antik-christlichen Kunst angehören. Man nimmt auch die irische Kunst willig auf, zumal eine starke Verwandtschaft mit der eigenen Ornamentik sich darin vielfach kundgibt. Rückhaltlos abhängig von der altchristlichen Kunst ist man in der figuralen Malerei; aber da Lehre, Vorbildung, Verständnis für die Wiedergabe der Vorbilder fehlt, bringt man es da, wo italienische Künstler nicht eingreifen, wie in der Wandmalerei, nur zu Zerrbildern, in welchen sich höchstens noch die Hauptlinien des Aufbaues, als einer alten Quelle entsprungen, nachweisen lassen.

Anfänge überall, aber aus verschiedenen Wurzeln entsprungen, ohne Weg und Ziel, ohne Lehre und Führung. Nichts anderes als Verlust des Eigenguts und dabei doch völlige Verwilderung hätte da das Ende sein müssen, würde nicht endlich mit Bewußtsein und Ausdauer auf die klassische Kunst und deren nächste Erbin, die antik-christliche Kunst, als Lehrerin und Führerin hingewiesen worden sein. Das geschah durch Karl den Großen.



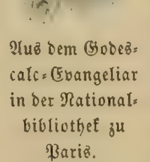
Hase. Aus dem Sakramentarium von Gellone.

II.

Im karolingischen Zeitalter.

Aus dem Wiener Evangeliar Karls d. Gr.

> Sieh, es erneut sich die Zeit, es erneut sich das Wesen der Alten,
> Wiedergeboren wird heut, was dir in Rom einst geglänzt.



Aus dem Godescalc-Evangeliar in der Nationalbibliothek zu Paris.

So rezitierte einer der Poeten an Karls des Großen Hofe. Gewiß sprach er aus dem Geiste und dem Herzen der Zeitgenossen heraus. Wie man in dem Kaisertum Karls die Wiedergeburt des römischen Imperiums sah, so träumte man auch von der Erneuerung der antik-römischen Zivilisation. Wir urteilen heute kritischer. Verstehen wir unter Renaissance die Wiedergeburt antiker Lebensstimmung und Lebensanschauung, eine Wiedergeburt des antiken Genius in Kunst und Wissen, so müssen wir diesen Ruhmestitel dem Zeitalter Karls des Großen absprechen — zum Heile der weiteren Entwickelung. Gelten können wir ihn nur lassen, wenn uns dafür der Versuch genügt, antike Formen und Einrichtungen in Gesellschaft, Kunst und Litteratur zu künstlichem Leben bringen zu wollen. Die Kultur des karolingischen Zeitalters war auch eine viel zu junge und deshalb auch mit dem Glauben der Jugend an ihre keimenden Kräfte erfüllte, als daß eine gründliche Abkehr von privater und öffentlicher Sitte und eigener geschichtlicher Überlieferung möglich gewesen wäre. Nur wo die antike Kultur in mächtigen Resten gleichsam noch lebendig fortwirkte, wie dies namentlich in Kunst und Wissenschaft der Fall war, trat man zu diesen in nähere Fühlung, aber auch da nur in Bezug auf die Form, falls Form und Inhalt nicht unlöslich miteinander verbunden waren. Denn dies ist von vornherein festzuhalten: Karl der Große faßte die einzelnen Aeußerungen antiker Kultur, zu welchen er in Beziehung trat, ausschließlich als erziehliches Mittel auf; seine Franken sollen in der Schule der Alten lernen, ihre Hand soll sich bilden, ihr Geschmack soll sich läutern, doch ohne Opfer der Eigenart, wo das Neue dieses Opfer nicht unbedingt

forderte. Aus solcher vernünftigen Verbindung mit der Überlieferung schöpfte auch das Fremde im karolingischen Kunststil Kraft, noch nach dem Zusammenbruch des karolingischen Reiches über zwei Jahrhunderte lang die kunstschöpferische Thätigkeit zu beherrschen.

Karl der Große hat in das Kunstleben seiner Zeit theoretisch und praktisch eingegriffen. Theoretisch durch seine entschiedene Stellungnahme zum Bilderstreit — praktisch durch die Forderung planmäßigen Anknüpfens an die antik-christliche Kunstüberlieferung im Sinne einer Schule und Lehre. War sein Standpunkt im „Bilderstreit" ein solcher, daß er die künstlerische Thätigkeit in ihrer Ausdehnung beschränkte, so hat dies wiederum beigetragen, sie zu vertiefen und die Künstler in dem beschränkten Stoffkreise um so heimischer zu machen.

Leo der Isaurier hatte, durch arge Mißbräuche dazu bestimmt, im Jahre 726 die Bilderverehrung im byzantinischen Reiche verboten, und dann, vier Jahre später, die Vertilgung sämtlicher Bilder angeordnet. Das von Konstantin Kopronymos 754 nach Konstantinopel berufene Konzil hatte sich auch willig gefunden, dieser Äußerung des Bilderhasses seine Zustimmung zu geben. Trotzdem trat bald wieder eine mildere Übung ein; zunächst schon unter dem Sohne jenes Konstantin Kopronymos, Leo IV., und als dieser bereits 780 starb und seine Gattin Irene, als Vormünderin ihres Sohnes Konstantins IV., Reichsverweserin wurde, gab sie die Bilderverehrung nicht bloß frei, sondern sie berief auch ein Konzil für 787 nach Nicäa (das zweite Nicäaische oder siebente allgemeine), das die Beschlüsse der Synode von Konstantinopel null und nichtig erklären sollte. Die Beschlüsse waren von weittragender Bedeutung: die Bilderverehrung wurde in vollem Umfange wieder hergestellt; Bilder des Heilands, Mariens, der Engel und aller Heiligen dürfen und sollen von den Gläubigen begrüßt und verehrt werden. Von einer Erlaubnis, die Bilder anzubeten, war in den Konzilsakten keine Rede, aber das für den Begriff Verehrung gebrauchte Wort (*προςκύνησις*) war zweideutig und in der Übersetzung adoratio (Anbetung) erhielt es einen ausgesprochen häretischen Beigeschmack.

Karl fand sich bewogen, gegen diese Beschlüsse des Konzils und gegen deren mittelbare Urheberin, Irene, energisch Stellung zu nehmen. Seine Anklage und Verdammungsschrift ist uns erhalten in den vier Büchern über die abgöttische Bilderverehrung (De impio imaginum cultu) — einem Werke, das unter unmittelbarer Teilnahme Karls wahrscheinlich von Alcuin abgefaßt und niedergeschrieben wurde. Die Polemik, welche darin gegen die Bilderverehrung geführt wird, ist eine einschneidende und tiefgehende. Nicht bloß die Anbetung (adoratio) der Bilder wird als Abgötterei hingestellt und verworfen, sondern auch die Verehrung (cultus), selbst wenn der Gläubige sich damit rechtfertigen wollte, daß diese Verehrung nicht dem Bilde, sondern dem dadurch vorgestellten Heiligen gelten solle (lib. III. c. 16) und selbst das Hauptargument der heiligen Väter für Zulassung der Bilder, durch sie die Erinnerung an die Thaten Gottes und die Heiligen zu erwecken und lebendig zu erhalten, wird eingeschränkt. Auch wir gestatten zwar — heißt es (lib. II. c. 22), wegen des Gedächtnisses vollführter Thaten — Bilder zu haben; aber etwas anderes ist es, diese zu haben aus Liebe zum Schmuck der Wände (amore ornamenti) und etwas anderes aus Furcht vor Vergeßlichkeit, etwas anderes, sie zu sehen, ohne daß doch der Anblick ein

Bedürfnis wäre, und etwas anderes, das Vorhandensein für eine Notwendigkeit zu erklären, um nicht Gottes und der Heiligen zu vergessen. Daß Karl trotz solcher Polemik gegen die Bilderverehrung doch nicht den Bilderstürmern Recht zuspricht, ist bei seiner maßvollen besonnenen Natur selbstverständlich.

„Sollen denn wirklich“ — ruft er aus (lib. IV. c. 9) „alle Bücher, in welchen sich Darstellungen in Gold, Silber oder Farben ausgeführt finden, deshalb, weil sie Bilder enthalten, entweder verbrannt und zerschnitten oder verehrt und angebetet werden? Müssen seidene oder Kleider anderen Stoffes, seien sie für privaten oder kirchlichen Gebrauch bestimmt, sobald sie mit irgend welchen Figuren geschmückt und mit Farben verschönt sind, deshalb, weil sie Bilder haben, nach der Meinung des einen verbrannt oder nach der Meinung des andern angebetet werden? Sind alle Metall- oder Holzgegenstände, sobald sie durch geschnitztes oder getriebenes Bildwerk ausgezeichnet sind, zu vernichten oder anzubeten? Unseliger Geist, der immer nur zwischen Extremen sich zu bewegen vermag! Unseliges Verfahren, das den Mittelweg verachtet und so auf der einen Seite durchaus zurückstößt, was nicht grundsätzlich zurückzustoßen ist, und auf der andern Seite eine Verehrung der Bilder fordert, die gottlose Abgötterei ist. Nicht die Anbetung der Bilder, aber auch nicht deren Zertrümmerung ist am Platze.“ Dabei lautet freilich sein Urteil über die Bilderstürmer weit milder als über die Bilderverehrer: die ersteren verteidigt es gegen die Anklage der Heiligtumsschändung, die letzteren straft es mit den Worten des Apostels: Nec ne maledicti regnum dei possidebunt.

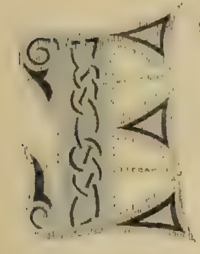
„Wir gestatten die Bilder zum Schmuck der Wände und zum Gedächtnis der Heiligen, aber nicht als Mittel religiöser Unterweisung oder gar als Gegenstand der Verehrung,“ das ist das letzte Wort der karolinischen Bücher. Als Einzelheit wäre noch hervorzuheben das entschiedene Verdammungsurteil, das über den Gebrauch von Allegorien, die dem heidnischen Kunstvorrat entnommen sind, gefällt wird (besonders lib. III. c. 23). Allerdings hat dabei Karl nur den Gebrauch heidnischer Allegorien in Darstellungen religiöser Stoffe im Auge. Der heiligen Schrift widerspreche es, den Abgrund in der Form eines Menschen zu bilden, oder die Erde, oder die Flüsse zu personifizieren, desgleichen Sonne und Mond und die übrigen Zierden des Himmels in menschlicher Gestalt, die Häupter von Strahlen umgeben, darzustellen. Er eifert gegen die Vermenschlichung der Winde und der Monate und er kehrt seinen Zorn gegen die ganze Fülle mythologischer Gestalten, wie Scylla und Charybdis, Perseus und Prometheus, Orpheus, Admet, Venus und Vulkan, Phyllis u. s. w. Er verwirft die Mißgestalten, wenn Maler zwei Köpfe auf einen Körper oder auf zwei Körper einen Kopf setzen, oder wenn sie Zwitterbildungen schaffen, wie z. B. den Hippocentaurus, der den Körper eines Pferdes und den Kopf eines Menschen verbindet, oder den des Minotaurus, der halb Stier, halb Mann ist, oder die Sirenen, die halb Weib, halb Vogel sind. Einen Erfolg hatte der Kampf Karls gegen die Allegorie allerdings nicht, mindestens nicht auf die Dauer. Das ganze frühe Mittelalter hindurch erhielt sich die Vorliebe für Personifikationen, welche der alten Mythologie entnommen waren und jene Misch- und Mißgestalten kamen nur zu sehr dem phantastischen Zuge des germanischen Geistes entgegen, als daß man auf sie hätte verzichten wollen; ja im Gegenteile, sie erwiesen sich zeugungskräftiger als irgend welche anderen bildnerischen Gedanken.

Es mag dahin gestellt bleiben, ob Karls schneidiger Kampf gegen die Bilderverehrung ganz ernst war, oder ob politische Abneigung gegen Irene seine Gegnerschaft zu den Konzilsbeschlüssen so schroff machte, jedenfalls konnte die in den karolinischen Büchern vertretene Ansicht nicht ohne Einfluß auf die Bilderproduktion bleiben, mußte zum mindesten die Zahl der zu gestaltenden Motive beschränken.*) Man wird es nicht dem Zufall zuschreiben dürfen, daß der malerische Schmuck der für den Gebrauch Karls und seiner Umgebung entstandenen Bibeln und Evangelienbücher ein so einfacher ist und desgleichen, daß die größten Gemäldecyklen der Wandmalerei, von welchen wir hören, erst auf Ludwig den Frommen zurückführen, unter dem bereits eine andere Praxis entsprechend einer anderen kirchlichen Strömung geübt wurde. Büßte nun aber die Bilderproduktion an Ausdehnung ein, so gewann sie dafür an Vertiefung. In dem beschränkteren Gestaltenkreise wurde man heimisch, und indem reiche figurale Darstellungen zurücktraten, gewann die Ornamentik, erzogen durch klassische Muster und Lehre, an künstlerischer Abklärung. Das kam den Grundsätzen entgegen, welche Karls praktisches Verhalten zur Kunst bestimmten. Wie schon erwähnt wurde, war und blieb der Ausgangspunkt seiner Bestrebungen die Erziehung seiner Franken. Das nationale Element sollte durch das antike nicht ersetzt, sondern nur geklärt, veredelt werden — sein Leben sollte nicht erstickt, sondern im Gegenteil gekräftigt werden. So wurde in der Litteratur die rhythmische Form der Volks- und Kirchenpoesie neben den antiken Versmaßen gepflegt, und die Verehrung, die am Hofe Ovid, Virgil, Lucan, Horaz, aber auch noch Venantius Fortunatus gezollt wurde, hinderte nicht, mit Eifer die Heldengesänge der germanischen Stammesepoche zu sammeln und niederzuschreiben. Die Sprache des wissenschaftlichen Verkehrs war die lateinische, aber die Sprache der Familie und des Hofes war die deutsche, wie denn auch Karl dafür sorgte, daß das Volk in seiner Sprache seine dringendsten religiösen Bedürfnisse befriedigen könne. Nicht anders war es auf dem Gebiete der Kunst, nur muß im Auge behalten werden, daß der nationale Besitz hier ein weit geringerer war, daß die Technik keine Überlieferung besaß und daß die Anfänge der Merowingerzeit bei der Verwilderung, die den Sturz der Dynastie begleitete, jeder Führung und planmäßigen Fortbildung entbehrt hatten. So mußte für eine lebenskräftige Entwickelung der Malerei von Karl erst der Grund gelegt werden. Wie auf anderen Gebieten, so that er es auch hier: er rief Lehrer aus der Fremde. Für die monumentale Malerei war man da vor allem auf Italien gewiesen: die Mosaiktechnik so wie die Wandmalerei im engeren Sinne setzen eine lange Kunstübung voraus — schon der technische Prozeß wird von Neulingen nicht bewältigt. Man darf deshalb auch schließen, daß das nationale Element auf diesem Gebiete der Malerei zunächst am wenigsten zu Worte kam. Anders war es auf dem Gebiete der Buchmalerei. Möglich, daß auch hier zunächst Italiener als Lehrer wirkten — gewiß ist es bloß, daß antik-christliche Vorbilder Regel und Gesetz für die Figurenmalerei abgaben. Dazu trat dann der irische Einfluß, der, wie wir hörten, schon in der Merowingerzeit hier festen Fuß gefaßt

---

*) Ausführlich habe ich darüber gehandelt in der zweiten der Studien zur Geschichte der karolingischen Malerei „Bilderstreit und Bilderproduktion“ (Straßburger Festgruß an Anton Springer, Berlin und Stuttgart, Speemann, 1885).

hatte. Ein drittes fremdes Element, das orientalische, ist zwar gewiß auch durch Karl vermittelt worden, sein Einfluß aber wird doch erst nach dem Tode Karls merkbar. Da aber auf dem Gebiete der Buchmalerei gleich von Anfang an heimische Kräfte ausgebildet wurden — die wenigen Namen, die uns hier bekannt geworden, sind germanischen Klanges — so war auch das nationale Eigengut auf diesem Gebiete von Anfang an gerettet. Daß es sich aber hier nicht um ein planloses Nebeneinander verschiedener fremder und heimischer Elemente handelt, sondern, soweit der Einfluß der höfischen Bestrebungen reicht, um eine organische Verbindung derselben, welche als der eigenste Ausdruck des Stilgefühls der Epoche gelten darf, wird sich später zeigen.



Aus dem Godescalc-Evangeliar in der Nationalbibliothek zu Paris.

s ist nicht leicht, sich von dem Zustande der Wandmalerei unter Karl dem Großen ein klares Bild zu machen: die litterarischen Nachrichten fließen spärlich und die monumentalen Zeugnisse mangeln gänzlich. Nicht als ob Karl der Große seine Fürsorge diesem Zweige der Malerei nicht habe angedeihen lassen: einer seiner Lebensbeschreiber, der Mönch von Sanct Gallen (lib. I. c. 30) und einige seiner Sendbotenbriefe (bes. ad a. 807 capit. 7 und ad a. 809 capit. 5) bekunden seine Fürsorge für einen geziemenden Schmuck der Kirchen, aber zur Schöpfung großer Bildercyklen gab er geringen Anstoß und das, was hier nach seinem Willen entstanden sein soll, ist der Zeit zum Opfer gefallen. So wird auf ihn als Auftraggeber das Mosaik der Kuppel seines Münsters in Aachen zurückgeführt, von dem uns noch eine dürftige Abbildung Kunde giebt. Christus thronte auf der Weltkugel, umgeben von Engeln und dem gestirnten Himmel. Tiefer unten standen zwölf von den vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse, die mit leidenschaftlicher Gebärde dem Herrn ihre Kronen darreichen. — Das Motiv ist den italienischen Mosaiken geläufig, kein Zweifel, daß italienische Künstler, ob jetzt ob später, Urheber des Werkes in Aachen waren.*) Ein anderes musivisches Werk, das nicht auf Karl, doch auf einen seinem Hofe befreundeten Mann, den Abt und Bischof Theodulph zurückgeht, befand sich in der 806 erbauten und 1863 abgerissenen Kirche Germigny-les-Près: eine Darstellung der Bundeslade mit der darauf liegenden Schrift von Cherubinen bewacht und darüber die Hand Gottes. Schon der Inhalt weist hier auf den altchristlichen Stoffkreis und ebenso läßt die Technik auf fremde, wohl italienische Künstler schließen.

Noch spärlicher ist die Kunde, welche wir über eigentliche Wandmalereien, die auf den Willen Karls hin entstanden sein sollen, erhalten. Eine späte und trübe Quelle berichtet über solche in Karls Kaiserpfalz zu Aachen. Man habe hier Karls Kriege gegen Spanien durch Wandbilder verherrlicht gesehen, ebenso habe sich hier eine Darstellung der sieben freien Künste befunden. War die letztere wirklich vorhanden, so dürfte sie wohl einer Komposition desselben Gegenstandes entsprochen haben, die uns Theodulph, Karls Zeitgenosse, beschreibt. Da sah man die Grammatik in Gestalt eines Weibes von gewaltigen Formen an den Wurzeln eines Baumes sitzen, um

*) Die älteste Abbildung des Mosaiks bei Ciampini Vetera Monumenta II. Tab. XLI. Die Zweifel an dem karolingischen Ursprung habe ich ausführlich begründet in den Karolingischen Studien, a. a. O.

anzuzeigen, daß sie Mutter aller anderen freien Künste sei. Auf den Ästen des Baumes aber sah man die Personifikationen der übrigen freien Künste, geordnet nach der Stellung, die sie zur Grammatik einnehmen.*)

Erst unter der Regierung Ludwigs des Frommen kam die Wandmalerei stärker in Aufnahme. Hatte Karl theoretisch gegen die Bilderverehrung Partei genommen, so mußte ein Höfling Ludwigs des Frommen, der Bischof Jonas, bereits für dieselbe eine Lanze brechen. Wahrscheinlich durch die von Karl begünstigte Strömung aufgemuntert, war Claudius, Bischof von Turin, so weit gegangen, alle Bilder überhaupt zu verwerfen und jene Lehren zu verfechten, welche kaum ein Jahrhundert früher im Morgenland zum Bildersturm geführt hatten. Dagegen trat Jonas auf, er nahm die besonnene Bilderverehrung in Schutz und beschuldigte Claudius der Häresie. Es ist einleuchtend, daß man nun aus denselben Gründen die Bilderverehrung befördern mußte, aus welchen man sie früher einzuengen gezwungen war. Kein Wunder, wenn nun die Nachrichten über die Entstehung großer Cyklen von Wandgemälden minder spärlich fließen und daß die Ausstattung der Handschriften mit biblischen Bildern nun viel reicher wird. Reste von Wandmalereien sind uns allerdings auch aus diesem Abschnitt des karolingischen Zeitalters nicht erhalten.

Die hervorragendsten Cyklen auf dem Gebiete der profanen und religiösen Malerei, waren — soweit wir Kunde haben — die in der Pfalz zu Ingelheim.**) Karl der Große hatte den Bau begonnen, Ludwig ihn vollendet und dann Kapelle und Saal mit Malereien schmücken lassen. Sie sind uns beschrieben in einem Lobgedicht auf Kaiser Ludwig, mit dem sich der Verfasser, der Aquitaner Ermoldus Nigellus, die verwirkte Gunst des Kaisers wiedererwerben wollte. Zum erstenmale dürfte da auf deutschem Boden die ganze Heilsgeschichte, die auserwählten Thaten Gottes ihre ausführliche Darstellung in einem planmäßigen, geschlossenen Cyklus erhalten haben. Auf der einen Seite die Ereignisse des Alten Testamentes von dem Leben der Ureltern im Paradies anhebend und so fortgehend bis zu den Thaten Davids und Salomos den Königen und Hohenpriestern, auf der anderen Seite das Erlösungswerk Christi, von der Verkündigung bis zu seiner Himmelfahrt. Wie in der Palastkapelle die ruhmwürdigen Thaten Gottes ihre Schilderung gefunden hatten, so in der großen Halle des Palastes die rühmlichsten Thaten der Helden der Welt. Und zwar zunächst die der heidnischen Völker — eines Cyrus und Ninus, Romulus und Remus, Hannibal und Alexander aber auch — wunderlicher Weise — die „des Scheusals Phalaris“. Im anderen Teil der Halle dann die der christlichen Helden — „die Thaten der Väter“, wie der Poet sich ausdrückt, und zwar so, daß den großen christlichen

*) Der Bericht über die Malereien in der Aachener Pfalz findet sich einzig in der lügenhaften Historie des Pseudo-Turpin: De vita Caroli et Rolandi (ed. Ciampi) XXXI. Daß er es auch hier mit geschichtlicher Gewissenhaftigkeit nicht hoch nahm, zeigt gleich eine andere Nachricht in demselben Kapitel. Da wird gemeldet, Karl der Große habe auch das Münster mit Malereien aus dem Alten und Neuen Testament ausschmücken lassen. Kein Zweifel, daß der Verfasser hier die Nachrichten Einharts über die Palastkapelle zu Aachen und die des Ermoldus Nigellus über die Palastkapelle in Ingelheim zusammenwarf.

**) Die Gründe für den ludovicischen Ursprung dieser Malereien habe ich dargelegt in der zweiten meiner karolingischen Studien a. a. O.

Kaisern des römisch-griechischen Weltreiches sich unmittelbar die karolingische Dynastie anschließt.

Caesareis actis Romanae sedis opimae
Junguntur Franci gestaque mira simul.

Konstantin eröffnet die Reihe, dann folgte Theodosius und auf diese Vorläufer der Herrschaft des karolinischen Weltreiches der erste Karl, der Besieger der Friesen, dann Pippin, dann Karl der Weise, der Schluß- und Hauptpunkt des Ganzen, gekrönt, und als Sieger der Sachsen.

Den Stoff für diesen Cyklus dürfte man vorwiegend aus Orosius geschöpft haben.

Die Zeit der Entstehung fällt in die früheren Regierungsjahre Ludwigs des Frommen — und jedenfalls vor 826, da um diese Zeit Nigellus nach Straßburg in die Verbannung ging.

Ob auch die Urheber dieser beiden großen Cyklen ausschließlich fremde Künstler waren? es ist möglich — doch fehlen zwingende Gründe für solche Annahme. Schon tauchen die Namen einheimischer Künstler auf, welche auf dem Gebiete der Monumentalmalerei thätig sind.

Bruun, der unter dem Namen Candidus die Thaten seines Abtes Aeigil im Kloster Fulda (818—822) besungen hat, sagt dort bescheiden von sich, daß er mit geringem Können in der Abtei der Klosterkirche auf dem dunkelblauem Grunde verschiedene Gestalten gemalt habe (II. 17, 135) und der prachtliebende Abt des Klosters Fontanelle, Ansegis, der von 823 an dem Kloster vorstand, ließ die von ihm aufgeführten Neubauten, wie besonders das Refektorium und Dormitorium mit Malereien ausstatten, deren Künstler gleichfalls fränkischer Abkunft war, nämlich Maladulfus von Cambray, welchen die Klosterannalen (Gesta Abbatum fontanellensium, Pertz, SS. II. 296) einen ausgezeichneten Maler nennen. Auch die unter dem Abt Grimald in St. Gallen in der Abtwohnung und der Kapelle des heiligen Othmar ausgeführten Wandbilder, von welchen uns die erhaltenen sogenannten Tituli, metrische Inschriften, Kunde geben, sind durch Mönche ausgeführt worden, welche man aus dem benachbarten Kloster Reichenau herbeirief.

Doch so viel litterarische Nachrichten wir aneinander reihten — und sie fließen für die Zeit nach Karls des Großen Tode reichlich — sie würden uns in der Kenntnis der Malerei jenes Zeitraumes nicht weiter fördern, da alle monumentalen Zeugnisse mangeln. Einsicht in das, was der Künstler vermochte, aus welchen Quellen er schöpfte, und was der Geschmack des Genießenden forderte, gewährt uns allein die Buchmalerei jener Periode.

Der Umschwung, der durch die Bestrebungen Karls des Großen in der Buchmalerei eintrat, war kein plötzlicher, und er war auch nicht überall in gleicher Kraft merkbar. Von einigen von der karolingischen Dynastie zu Pflanzstätten der Kunst und Kultur ersehenen Orten ausgehend pflanzte er sich von da in immer schwächeren Schwingungen gegen die Peripherie des Reiches fort. Handschriften wie z. B. die eines Orbasus in der Pariser Nationalbibliothek (lat. 9332) vom Ende des achten Jahrhunderts oder die leider 1870 in Straßburg verbrannte Kanones-Sammlung des Bischofes Rachion von Straßburg von 787 zeigen neben den Elementen der Merowingerzeit — dem ichthyomorphen und Flechtwerkornament, letzteres aber von irischem Geschmack beeinflußt — bereits kräftiger entwickelte Laubwerkmotive,

welche auf stärkere Hinneigung zu antiken Vorbildern deuten. Dagegen giebt sich in den zu gleicher Zeit, sei es für den Hof Karls, oder sei es zum mindesten noch unter dem vollen Einfluß des höfischen Geschmackes entstandenen Handschriften der neue Geist mit aller Entschiedenheit kund und zwar sowohl in der Aufnahme neuer Elemente als auch in der Art der Verwendung der überkommenen. Der unbedingte und verständnisvolle Anschluß an die altchristliche Malerei zeigt sich zunächst in den historischen Darstellungen. In Typen und Formen der Einzelgestalten lehnt man sich an diese Vorbilder an und übernimmt für die Gestaltung der wichtigsten heiligen Hergänge die in Übung befindlichen Kompositionsmuster. Freilich darf man bei alledem in den karolingischen Malereien nicht sklavische Kopien der altchristlichen Originale suchen.

Die Nachahmung der körperlichen Formen muß schon aus dem Grunde eine mehr äußerliche bleiben, weil sie von keinem Verständnis des lebendigen Organismus getragen wird. Selbst wenn man mit aller Aufmerksamkeit nach genauester Wiedergabe des Modelles strebt, wie in der Darstellung des Christustypus, bleibt ein starker unaufgearbeiteter Rest übrig. Der Zeichnung mangelt die Strenge und damit die Sicherheit. Die Augen sind rund, meist unnatürlich groß, die Brauen sind hoch hinaufgezogen, die Nase zu lang, an dem unteren Teil von klobiger Breite, der Mund klein mit besonders voller Unterlippe, der ganze Typus zeigt ein längliches Oval. Das Verhältnis der einzelnen Gliedmaßen zueinander ist selten getroffen, die Hände sind fast immer zu groß, die Finger sind an den Spitzen ausgeschweift, der Oberleib erscheint meist zu kurz im Verhältnis zum Unterleib. Wo man Porträtähnlichkeit anstrebt, erstreckt sich diese, wie nicht anders vorauszusetzen ist, nur auf bloße Äußerlichkeiten, wie Altersbezeichnung, Schnitt und Farbe der Haare und des Bartes u. s. w. Ähnlich verhält es sich mit der Gewandbehandlung. Die antiken Motive werden wiederholt, aber man bringt es nur zur Darstellung der Wirkungen ohne Begründung, und weil diese mangelt, werden jene auch meist stark übertrieben wiedergegeben. Auffallend ist dann eine gewisse kleinliche Zerteilung der Massen.

In erzählenden Darstellungen zeigt sich bei aller Abhängigkeit von altchristlichen Vorbildern doch ein entschiedenes Streben, an lebhaftem Ausdruck der Empfindung das Vorbild zu übertreffen, freilich zum Nachteil besser durchgebildeter Formen. Auch der Trieb, selbständig zu gestalten, erwacht, allerdings am meisten da, wohin der Einfluß der Lehre und der Geschmacksrichtung des karolingischen Hofes wenig oder gar nicht mehr reicht. In solchen Fällen vermögen wir auch bereits in der religiös-historischen Malerei das erste Regen und Pulsen des Geistes der Nation und der Zeit zu vernehmen. Die Psalter-Illustration giebt da die überzeugendsten Proben. Es ist wahrscheinlich, daß im Abendlande wie im Morgenlande ein Kunstkanon, dessen Umrisse die altchristliche Zeit festgestellt, die Gestaltung der wichtigsten Hergänge des Alten und namentlich des Neuen Testamentes regelte. Dem Psalter gegenüber wahrte sich die Illustration, wofern sie sich nicht auf das Titelblatt beschränkt, ihre Schaffensfreiheit auch dann noch, wo sie in Einzelheiten ihre Bekanntschaft mit der älteren römisch-christlichen Kunst verrät. Ihre ganze Auffassung bleibt selbständig, ob sie nun den Psalter historisch illustrierte, das heißt das Leben Davids in seinen Wechselfällen zur Darstellung brachte, oder einfach sich die Motive aus dem Wortlaute dieses oder jenes Verses holte. Hier wie dort verkündet sich das Frohgefühl der Zeit an Streit und Sieg, an Kampf-

getümmel und Waffenlärm, so grundverschieden von der Vorliebe eines müden Weltalters für idyllische Motive, wie sie die Psalterillustration der römisch-christlichen oder wie sie die allegorisirende der byzantinischen Malerei zeigt.*) Es wird später darauf hinzuweisen sein, daß der volkstümlichen Auffassung auch eine Technik entsprach, welche sich mit den einfachsten Voraussetzungen begnügte.

Solche selbständige Regungen gehören freilich wie die Erweiterung des religiösen Stoffgebietes überhaupt erst der Zeit nach Karl dem Großen an. Das künstlerische Stoffgebiet zu Karls Lebzeiten ist, wie schon erwähnt, ein sehr beschränktes.

Der thronende Christus, die Evangelisten, der Brunnen des Lebens, dann ein von der altchristlichen Kunst vielfach gestalteter symbolischer Vorwurf aus der Apokalypse (die Anbetung des Lammes), umgrenzen in den Evangelien, einige Szenen aus der Genesis in den Bibeln die Summe der gestalteten Motive. Erst die Buchmalerei von Ludwig dem Frommen an hat nicht bloß die Geschichten des Alten und Neuen Testamentes in ganzer Ausdehnung, sondern auch die Heiligenlegende in den Bereich künstlerischer Darstellung gezogen. Die vornehmste Quelle, aus der man schöpfte, blieb trotz solcher Erweiterung die römische altchristliche Kunst — nur wenige bildnerische Motive dieses ganzen Zeitalters weisen auf den Orient zurück. Aus dem gemeinsamen Kunstvorrat beider kamen die Allegorien von Sonne, Mond, Erde und Flüssen, des David mit seinen Chören; der Lebensbrunnen ist wohl orientalischer Abkunft, wurde aber schon früher der abendländischen Malerei einverleibt. Am liebsten zog man die römischen altchristlichen Bilderhandschriften zu Rate, doch auch die römische altchristliche Skulptur, namentlich die Sarkophagskulptur, gewann Einfluß, ebenso Werke der Kleinplastik, darunter besonders Gemmen, die gerne neben Edelsteinen als Schmuck architektonischer Glieder erscheinen und dann bald unmittelbare Kopien vorhandener Werke sind oder neue Motive in diesem Stil gestaltet zeigen.

Dagegen wurde die altchristliche Kunst nicht von so durchgreifendem Einfluß auf die Ornamentik. Ausschlag gebend gleich für den Beginn der karolingischen Ornamentik wie für deren weitere Entwickelung ist ein Element, das nicht durch sklavische Nachahmung, sondern nur durch Vertiefung in den Geist der antiken Kunst errungen werden konnte: dies Element besteht in der Klärung und Vereinfachung der ornamentalen Einzelformen und deren Zusammenfassen zu einer einheitlichen harmonischen Gesamtwirkung. Dieser Klärungsprozeß hat besonders im Anfang eine gewisse Einfachheit, die bis zur Kargheit geht, im Gefolge. Das Bandornament der Stammeszeit behält zunächst noch einen hervorragenden Platz, nur macht man es noch brauchbarer durch Aufnahme irischer Motive; zur Verknotung und Verflechtung des nationalen Stils tritt die rechtwinkelige Brechung des irischen. Die Spirale, die am meisten angewandte Form der irischen Ornamentisten, fällt ganz weg, oder sie erscheint höchstens als Bandspirale. Die Tupfen, welche in der irischen Ornamentik fast alle Konturen begleiten, verschwinden; werden sie in einzelnen Fällen angewendet, so ist dies nur, um eine Fläche zu beleben, nicht um den Kontur zu begleiten. Von der Tierornamentik erhalten sich die naturalistischer als ehemals geformten Köpfe, meist Vogel- oder Löwen-

*) Springer gebührt das Verdienst, diesen Thatbestand zuerst nachgewiesen zu haben. Vergl. bes.: Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter. Leipzig, Hirzel, 1880.

köpfe, in welche das Gebänder der Endungen des Initiales gern übergeht. Am wichtigsten wurde für die karolingische Ornamentik das pflanzliche Element, das sich bereits in der merowingischen angekündigt hatte. Auch in der karolingischen Zeit tritt es anfangs mit einer gewissen Schüchternheit auf und zeigt Formen, die auf antike Motive wie Akanthus, Palmette, zurückgehen. Vereinzelt tritt das Blattwerk zuerst auf an Initialendungen oder es setzen sich Knospen und Blättchen an den sonst kahlen Körper der Initiale an. Dann aber wächst der Raum, auf dem sich dies Element ausbreitet, immer mehr, das Bandornament wird nicht bloß von den Endungen verdrängt, sondern auch von den Feldern, welche ihm am Initialkörper eingeräumt waren — so daß es bereits um die Mitte des neunten Jahrhunderts in starkem Zurücktreten begriffen ist und vom zehnten Jahrhundert an nur noch an Orten, welche in der Peripherie des Kultur- und Kunstlebens der Epoche liegen, ein kümmerliches Dasein zu fristen vermag. Mit zunehmender Macht der Herrschaft der Pflanzenornamentik wächst auch die Fülle ihrer Formen, die aus dem Schatze der Natur selbst geschöpft werden, ohne daß von naturalistisch treuer Nachahmung die Rede sein könnte. Damit war die Pflanzenornamentik als die selbständige Form nationalen künstlerischen Empfindens an die Stelle der Bandornamentik der Stammeszeit getreten.

Die Technik war die altchristlicher Handschriften. Die Vollbilder der auf reiche Ausstattung berechneten Handschriften wurden in Deckfarben ausgeführt, nachdem man die Formenumrisse in meist hellrötlicher, seltener schwarzer Farbe mit dem Pinsel vorgezeichnet hatte. Die Malführung war so, daß die Lokalfarbe über die ganze ihr bestimmte Fläche gestrichen wurde. Darauf setzte man dann Lichter und Schatten. Oft verfuhr man dabei sehr derb und gefühllos. Alle vorspringenden Stellen, wie Nasenrücken, Augenrücken, Augenlider, Fingerrücken erhielten grell weiße Tupfen und Striche, die entsprechenden Schatten wurden in einem dunklen Grün angegeben. Feinere Übergänge fehlen allerdings auch gleich anfangs nicht, wie dies das goldene Buch (Codex Aureus) in Trier und in noch höherem Maße Karls Evangeliar in der Schatzkammer in Wien beweisen. In der Gewandung wurde das Motiv mit dicken schwarzen Strichen in die Lokalfarbe hineingezeichnet; eigentümlich ist die Vorliebe der späteren Zeit dieser Periode für die Goldschraffierung der Gewänder; man wird sie mit der Vorliebe für die Goldschrift in der Kalligraphie in Zusammenhang bringen und beide aus dem bewußten Streben nach glänzender prächtiger Wirkung erklären können. Die Oberfläche der Farbe ist stark glänzend — sei es daß ein starker Leimgehalt der Farbe eigen war, sei es daß ein Firnis über die ganze Oberfläche des Bildes gezogen wurde.

Schon die karolingische Zeit kennt neben der Malerei mit Deckfarben eine andere Technik, die weit einfacher in ihren Mitteln ist: sie laviert die Federzeichnung mit ganz dünnflüssiger Wasserfarbe ohne weitere Bezeichnung von Licht und Schatten. Auch die reine unkolorierte Federzeichnung kommt vor und ebenso eine Verbindung von Deckfarben- und Laviertechnik. Diese elementaren Illustrationsmittel bleiben allerdings zunächst ausgeschlossen in jenen Schreibstuben oder Ateliers, welche unter der unmittelbaren Einflußnahme des Hofes stehen, sie werden nur da heimisch, wo diese Einflußnahme schwächer wird oder erlischt und sind dann deshalb, wie angedeutet wurde, gewöhnlich im Zusammenhang mit einer stammelnden aber unabhängigen Aussprache der bildnerischen Gedanken. —



Aus dem Godescalc-Evangeliar.

der Gruppe jener Handschriften, welche noch im Auftrage Karls des Großen oder doch für ihn entstanden, nimmt der Zeit nach die erste Stelle ein das Evangeliar, das er und seine Gemahlin Hildegard von 781 bis 783 durch einen gewissen Godescalc anfertigen ließen; es kam später als Geschenk in die Abtei Saint Sernin in Toulouse (jetzt Paris, Bibl. nat. 1993 lat. nouv. acquis.). Es enthält sechs Vollbilder: zuerst eine Darstellung des Lebensbrunnens, dann der vier Evangelisten, endlich Christi, des Erlösers.

Christus wird nach altchristlichen Vorbildern dargestellt; er erscheint jugendlich und bartlos, das Haar wallt lang bis auf die Schultern herab, dem vollen Oval des Gesichtes fehlt nicht eine gewisse jugendliche Anmut; mit der linken Hand hält er das Buch, die rechte erhebt er mit der Gebärde des Segnens. Die Tunika ist grün, der hell violette Mantel darüber zeigt antikisierenden Wurf, nur wird die Wirkung durch unschöne Einzelheiten, wie es besonders die dreieckigen, symmetrisch gezogenen Falten am Bausche sind, beeinträchtigt. Eine Mauer aus grünen Steinen mit goldenen Zinnen schließt den Thronsessel, auf dem Christus sitzt, gegen den Hintergrund ab. Weniger gelungen in der Haltung sind die Evangelisten. Sie sitzen schlecht auf den mit Rollen aufgepolsterten Sesseln — Lukas allein ausgenommen. In der Gewandung ist das nachgeahmte antike Motiv noch weniger verstanden als bei Christus — Bäusche und Falten werden übereinander geschichtet ohne Rücksicht auf die Körperverhältnisse und Körperformen. Die Köpfe — namentlich des Matthäus und Lukas mit dem stark entwickelten Schädel — haben ganz nordisches Gepräge und bei allen vier ist das Streben nach lebendigem Ausdruck von Erfolg begleitet. In der Ornamentik der Initialen nimmt

das Bandgeflechte noch eine hervorragende Stelle ein, doch wird für die Füllung von Randleisten und Initialformen gern der antike Mäander und selbst ein feines Ranken- und Blattwerk benützt. Von schöner Wirkung ist es, wenn das Flechtwerk dazu dient, die Umrahmung von Feldern zu schaffen, für deren Füllung Goldranken verwendet werden. Die Initialen sind noch nicht farbig, sondern ihre Zeichnung ist in Gold oder Silber auf Purpurgrund aufgetragen. In unmittelbare Nähe dieses Evangeliars gehört das goldene Buch in der Stadtbibliothek in Trier, auf Geheiß der Äbtissin Ada, welche die Sage zu einer Schwester Karls des Großen machte, und zweifellos noch am Beginn des neunten Jahrhunderts entstanden. In der Gewandung sind die Evangelisten, die unter Bogen thronen, freier als die im Godescalcschen Evangeliar, dagegen zeigt die Ornamentik der Initialen und der Bogen der Kanonestafeln stärkeren Einfluß irischer Elemente An künstlerischer Vollendung übertrifft diese beiden Handschriften das Evangeliar Karls des Großen in der Schatzkammer in Wien. Seine Evangelistenbilder sind die hervorragendsten figuralen Schöpfungen der frühkarolingischen Zeit. Sie zeigen nicht nur sinnigen Anschluß an die altchristlichen Vorbilder, sondern auch ein überraschendes Verständnis derselben. Die Köpfe sind von edler Belebtheit, die Haltung ist großartig und doch ungezwungen, der Wurf der Gewandung von strengem Stilcharakter und in den Motiven trefflich verstanden. Die Ornamentik ist von jener Einfachheit, wie sie der Frühzeit der karolingischen Periode allein eigen ist. Auch die Kanonestafeln zeigen ganz antikisierende Formen: die Säulen haben attische Basen, die Kapitelle sind den korinthischen verwandt. Sie sind teils mit Flachbogen überspannt, die mit Akanthusblättern und Eierstabmustern verziert wurden, teils mit Giebeln versehen, welche lebhaft an die Gliederung der antiken Tempelgiebel erinnern. Eine ziemlich gleichwertige Leistung ist das Evangeliar im Domschatz zu Aachen, welches dort als karolinischen Ursprungs gilt, und dessen Evangelistenfiguren — alle vier auf dem Titelblatt vereinigt dargestellt — in der That in Gewandung, Auffassung und Darstellungsweise an die Evangelistenbilder im Wiener Evangeliar erinnern. Auch die Kanonestafeln zeigen die gleichen antikisierenden Stilelemente wie die Wiener Handschrift. Hierher gehört dann das sogenannte Evangeliarium Forojuliense, in der Kapitelbibliothek zu Cividale, von dem sich kleinere Fragmente im Domschatz zu Prag und in der Markusbibliothek in Venedig befinden, dann ein Evangeliar in der Kapitelbibliothek in Köln (Nr. XIII.) zum Teile von einem Bruder Hiltfredus geschrieben; die Malereien (die Evangelistenbilder) sind von grober Arbeit, zeigen aber durchaus die Formen, Typen und Technik der Zeit Karls. Am nächsten stehen die Evangelistenfiguren den Darstellungen des Godescalc-Evangeliars. Endlich muß hierher gerechnet werden der sogenannte Codex Millenarius im Stifte zu Kremsmünster. Zweifel an dessen Ursprung in der Zeit Karls des Großen selbst können kaum aufkommen. Neben der Schrift beweist dies der Ornamentstil. Die Bogen, innerhalb welcher die Evangelisten sitzen, zeigen eine wahrhaft klassische Abklärung der bevorzugten ornamentalen Elemente der Frühzeit jener Periode. Das Pflanzen-Ornament tritt auffallend zurück, kaum daß sich bei den Initialen einige Knospen und Blättchen zeigen. Dagegen tritt das Bandornament als Verknotung und Verklammerung in den Vordergrund, doch bei strenger Sonderung der einzelnen Motive voneinander und harmonischer Verteilung und Trennung derselben auf der zu verzierenden Fläche.

Zu diesen Evangelienhandschriften gesellen sich dann noch als Zeugen der Kunstthätigkeit unter Karl dem Großen einige Bibelabschriften; in einer von diesen sind uns auch die einzigen dürftigen Reste biblischer Historienmalerei jener Zeit erhalten.



Evangelistenfigur aus dem Wiener Evangeliar Karls des Großen.

Zwei Schreibstuben sind für die Bibelabschriften der karolinischen Zeit von hervorragender Bedeutung: die des Lieblings Karls, Alcuins zu Tours, und jene des Theodulph entweder zu Orleans, seinem Bischofssitz oder zu St. Benoit-sur-Loire, seiner Abtei. Die künstlerische Ausstattung in beiden Bibelfamilien ist stark verschieden, da aber nur die Alcuinbibeln mit voller Sicherheit noch in die Lebenszeit Karls des

Großen fallen, so seien auch diese zunächst erwähnt. Den Anspruch, auf Alcuin selbst zurückzugehen, machten früher vier Bibeln: Die in der Vallicelliana in Rom, eine im British Museum (Add. Ms. 10546), die Vulgata in der Bamberger Stadtbibliothek (A. I. 5) und die in der Kantonalbibliothek in Zürich. Die Londoner Bibel ist zwar ein Werk der Schreibstube von Tours, aber erst zur Zeit Karls des Kahlen entstanden, auch der Glaube an den alcuinischen Ursprung der Bibel der Vallicelliana ist nicht mehr unerschüttert; und da die Alcuinbibel der Züricher Kantonalbibliothek nur ornamentalen Schmuck besitzt, so bleiben nur die Darstellungen der Bamberger Bibel zu besprechen übrig. Sie erläutern Szenen aus der Geschichte des ersten Elternpaares, und sind auf einem Blatte und zwar in vier Abteilungen, welche durch Bänder mit Goldschrift voneinander gesondert sind, vereinigt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese Art von Anordnung auf jetzt nicht mehr nachzuweisende altchristliche biblische Bilderchroniken oder Bildertafeln zurückgeht, die wieder von den antiken Bilderchroniken oder Bildertafeln, deren Existenz gesichert ist, zurückgingen.*) Der erste Streifen zeigt die Erschaffung Adams und der Tiere — was letztere betrifft, so werden das Schwein, der Elefant, das Kamel, der Hirsch, der Storch, der Kranich kenntlich charakterisiert. Der zweite Streif führt die Schöpfung Evas vor, dann den Sündenfall und die Scham des ersten Elternpaares. Im dritten Streifen erscheint Gott als Mahner, dem dann die Vertreibung aus dem Paradiese folgt. Im vierten Streif endlich sehen wir die Folgen der Sünde. Adam bearbeitet den Boden, Eva wartet den nachgeborenen Seth, und zwischen beiden Hergängen erscheint die Darstellung des Brudermords. Die Figürchen haben eine Höhe von ca. 3 Zentimeter, sämtlich sind sie rot vorgezeichnet und dann wechselnd in Gold und Silber ausgeführt — nur einmal haben Bäume eine grüne Farbe erhalten. Die Zeichnung ist im ganzen geschickt, nur im Detail nicht sicher. Neben diesen biblischen Darstellungen finden sich noch in gleicher Technik Medaillons, darunter das Alcuins, welche in der Wirkung an die Darstellungen der Goldgläser erinnern. Die Ornamentik ist reich und steckt voll von antiken Motiven. So erscheinen in Blattumrahmungen nicht bloß Flechtwerk und Rankenwerk, sondern nach Art der Füllungen antiker Pilaster Vögel, Lampen, Leuchter u. s. w. Auch die Füllungen der Bogen der bereits reicher ausgestatteten Kanonestafeln gehen auf den antiken Formenschatz zurück. Der Initialenschmuck ist im ganzen einfach — meist Band- und Rankenornament, doch einmal erscheint bereits ein gebilderter Initial, ein O, in dessen Reif auf silbernem Stuhle die „sophia sc̄a" sitzt (fol. 137) und später (fol. 399 terg.) ein P, das den letzten Läuterungsprozeß der merowingischen Tierornamentik vor Augen führt: der Bogen des P endet in einen Tierkopf, der einen Blumenstrauß hält, auf welchem ein Vogel sitzt.

Das sind die Denkmale der Buchmalerei aus Karls des Großen Zeit — unter seinem unmittelbaren Einfluß oder für ihn entstanden. Man wird die große Enthaltsamkeit in der Darstellung von Hergängen, welche dem Leben und der Lehre

*) Diese Vermutung ist von Springer in seiner Abhandlung über „Die Genesisbilder in der Kunst des früheren Mittelalters" (Leipzig, Hirzel, 1884) zuerst ausgesprochen worden — und zwar in Beziehung auf die Illustration des Ashburnham-Pentateuch. Es scheint mir, daß sie auch durch die karolingische Buchmalerei Bestätigung erhält.

Christi, der Geschichte der Heiligen angehören, wohl nur aus der polemischen Stellung Karls zum Bilderstreit erklären können. Ein um so reicheres Leben entfaltet die Ornamentik. Neben den einheimischen treten allenthalben antike Elemente uns entgegen; und so bedeutend ist deren Anziehungskraft, daß gerade die unter der Obsorge des Angelsachsen Alcuin entstandenen und ausgeschmückten Bibelhandschriften eine starke Einschränkung irischen Einflusses zu gunsten des antik-christlichen zeigen. Daneben aber sind hier wie in den Evangelienbüchern bereits die verheißungsvollen Anfänge einer neuen nationalen Ornamentik gegeben: die Bevorzugung des vegetabilen Elements aber nicht bloß mehr als Anlehnung an antike Vorbilder, sondern als selbständige freie Gestaltung der Natur selbst entlehnter Motive.



Aus dem Sakramentarium des Drogo.

ie Buchmalerei nach Karls des Großen Tode zeigt das Reifen jener Saat, die der große Kaiser, der wie wenige Sterbliche die idealen Forderungen des Geistes mit den praktischen Interessen zu verketten verstand, ausgestreut hatte. Als unter Ludwig dem Frommen die Zurückhaltung gegen eine im Sinne der Lehre bilderfreundlicher Kirchenväter geregelte Bilderverehrung zu verschwinden begann, hatte die künstlerische Erziehung bereits solche Fortschritte gemacht, daß man auch in der Buchmalerei, wo ausschließlich einheimische Kräfte thätig waren, mit kühner Hand daran ging, nicht bloß in der Darstellung der wichtigsten Hergänge des Alten und Neuen Testamentes mit den altchristlichen Bildercyklen zu wetteifern, sondern auch die Heiligenlegende, und selbst liturgische Handlungen in den Bereich der Gestaltung zu ziehen. Und wie man so mutig das historische Stoffgebiet erweiterte und damit die Grundlagen der religiösen Historienmalerei des Mittelalters legte, für die nur die nationale Formensprache zu finden war, so hat man auch jetzt in umfassender Weise das Gebiet der Dekoration erweitert und in der künstlerischen Ausstattung der Handschriften eine Pracht entfaltet, welche selbst die von den Kirchenvätern getadelte Üppigkeit der künstlerischen Ausstattung der römischen altchristlichen Handschriften weit übertraf. Thatsächlich war auch die Anregung zu solcher Prachtentfaltung aus dem Orient gekommen. Am augenfälligsten läßt sich dieser Einfluß, der nun als ein neues Element in die Entwickelung der abendländischen Buchmalerei tritt, in der Verzierung der sogenannten Kanonestafeln in den Evangeliarien und Bibeln nachweisen.*)

Eusebius von Cäsarea hatte zuerst, um das vergleichende Studium der Evangelien zu erleichtern, Tafeln angefertigt, welche mittels Ziffern in der gleichen Zeile die

*) Ausführlich habe ich darüber in der ersten meiner karolingischen Studien (a. O.): Das orientalische Element in der Buchmalerei, gehandelt.

Stellen in verschiedenen Evangelien, welche auf den gleichen Gegenstand Bezug nehmen, anzeigen. Sehr früh wurde dieser Gebrauch von der abendländischen Kirche herübergenommen, aber während man es sich hier genügen ließ, für diese Tabellen höchstens Säulenstellungen ohne weiteren Schmuck zu gebrauchen, hat die morgenländische Kirche gerade diese sogenannten Kanonestafeln zum Ausgangspunkt einer besonders reichen üppigen Dekoration genommen. Die Kanonestafeln nehmen die ganze Seite der Handschrift ein; über die drei oder vier kleinen Bogen, innerhalb welcher die Tabellen sich befinden, ist ein großer zusammenfassender Bogen geschlagen. Die Formen der kleineren Bogen sind nicht immer aus dem Kreis gestaltet, auch der Spitz- und Hufeisenbogen kommt bereits vor. Der Hauptbogen ist nun belebt mit exotischen Tieren, meist Vögeln und Pflanzen, öfters aber auch mit menschlichen Figuren und Fabelwesen. Bogen, Säulenschafte und Friese sind reich gemustert. Der Rand des Blattes wird öfters mit Leisten eingefaßt; innerhalb der Zwickel, welche diese Randleisten mit dem Hauptbogen bilden, oder auch seitwärts von den Kolonnaden, werden kleine Figürchen angebracht, welche bald der biblischen Geschichte oder Legende entnommen sind, bald eine liturgische Darstellung bieten. Am frühesten und am reichsten hatte sich diese Art von Verzierung in syrischen und mesopotamischen Klöstern entwickelt. Und so waren es auch aller Wahrscheinlichkeit nach syrische und nicht byzantinische Handschriften, durch welche dieses Element der Dekoration in die karolingische Buchmalerei Eingang erhielt. Die geschichtlichen Anhaltspunkte fehlen nicht. Bereits in der Merowingerzeit war namentlich auf fränkischem Boden das syrische Element von starkem Einfluß. Erzählt uns doch Gregor von Tours, daß zu seiner Zeit die Pariser Kirche ganz syrisiert wurde. Karl der Große hielt diese Beziehungen zu Syrien aufrecht. Einhard sowohl (cap. 27) wie der Poëta Saxo (lib. V. v. 498) melden, daß Karl der Große fortdauernd die syrischen Klöster mit Geldgaben unterstützte; aber wir wissen noch mehr. Sehr frühe hatte Karl daran gedacht, den durch Abschreiber verdorbenen Bibeltext in reiner ursprünglicher Form wieder herzustellen (so schon in einem Kapitulare von ca. 782), in der späteren Zeit wandte er sich mit aller Energie diesem Ziele wieder zu. Ein durchaus glaubwürdiger zeitgenössischer Zeuge meldet dies, Theganus, Chorbischof von Trier. Und dieser setzt auch hinzu, daß Karl diese Verbesserung mit Hilfe von Griechen und Syrern vornahm. Damit ist das Vorhandensein syrischer Handschriften gesichert, aber auch ihre unmittelbare Beziehung zu neuen Abschriften.

Bereits die Alcuinbibeln, besonders das Bamberger Exemplar, zeigen eine reichere Ausschmückung der Kanonestafeln, als dies in altchristlichen abendländischen Regel ist, doch im ganzen hielt sie sich von der Üppigkeit der orientalischen Handschriften zurück. Reicher ist schon die Ausstattung der Kanonestafeln in den in der Schreibstube des Theodulph geschriebenen Bibeln, mag sich dasselbe nun in Orleans, wo Theodulph bis 818 die bischöfliche Würde inne hatte, oder in seiner Abtei St. Benoit-sur-Loire befunden haben. Die beiden wichtigsten Exemplare, das eine im Schatz der Kathedrale von Puy, das andere in der Pariser Nationalbibliothek (lat. 9340) haben die gleiche künstlerische Ausstattung, zeigen den gleichen Schmuck der Kanonestafeln.*)

*) Delisle: Les Bibles de Théodulfe in der Bibliothèque de l'Ecole des Chartes XL (1879) p. 5 ff. Hier wird noch ein drittes Exemplar der Theodulphbibel nachgewiesen, das sich gleichfalls in Paris befindet, Nat.-Bibl., lat. 11937.





DRUCK AUS KURTH

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

FRAGMENT EINER CANONESTAFEL AUS DEM EVANGELIAR VON ST. MEDARD ZU SOISSONS CA. 827.

PARIS, NATIONAL-BIBLIOTHEK, LAT 8850 (NACH BASTARD.)

Hier nehmen exotische Vögel schon eine bevorzugte Stelle ein — doch finden sie ihren Platz nicht auf den Bogen selbst, sondern auf einem Blattprofil, das von der Deckplatte des Kapitells, also zu den Seiten des Bogens aufsteigt.

Es ist die Schule von Metz, in deren Werken der Buchmalerei jene orientalische Pracht der Dekoration zuerst ein vernehmliches Echo findet, daran schließt sich die Schule von Rheims, und selbst Tours wollte nicht zurückbleiben. Doch gerade unter der Macht solchen Einflusses zeigt sich, wie feste Wurzeln die abendländische Kunstüberlieferung geschlagen hatte. In der Hauptsache wirkt nur, was den römischen altchristlichen Handschriften mangelte: die reiche Ausstattung der Kanonestafeln — und diese nur in der allgemeinen Anordnung, weniger in den Einzelheiten des Schmuckes und noch weniger in den Elementen der Ornamentik. Wo in letzter Beziehung Anklänge auftreten, verschwinden sie bald wieder und die Initialornamentik bleibt überhaupt völlig frei davon. Man geht hier die altgewohnten Wege weiter: in Rheims tritt der angelsächsisch-irische Einfluß, in Tours der antike in Vordergrund und Metz folgt darin Tours. Auch die Formensprache für historische Darstellungen erleidet keinen Wandel; das ist um so bedeutsamer, als zweifellos eine Reihe von biblischen Vorwürfen nun in einer Gestaltung auftreten, die auf den orientalischen, sei es syrischen, sei es byzantinischen, Kunstkanon zurückführen. In den karolingischen Handschriften begegnen sie uns zuerst in jener vignettenartigen Form, in der sie sich auf den Kanonestafeln syrischer Handschriften, so des Rabula-Evangeliars, finden und erst später erscheinen sie für selbständige Darstellungen verwertet. Schließlich bleibt auch die Maltechnik von diesem Einfluß unangefochten.

An die Spitze der Metzer Handschriftengruppe wird das Evangeliar zu setzen sein, welches Ludwig der Fromme 826 der Abtei Saint Medard zu Soissons schenkte, das sich jetzt in der Pariser Nationalbibliothek (lat. 8850) befindet. Das Evangeliar enthält sechs Vollbilder: die vier Evangelisten und zwei allegorische Darstellungen: die Kirche und den Lebensbrunnen. Die Kirche ist gebildet als ein Säulenbau, in dessen Architrav sich die vier Evangelisten-Symbole befinden, darüber dann auf einem vorkragenden Aufsatz das Lamm mit den vierundzwanzig Ältesten. Von architektonischen Einzelheiten fallen die eingezogenen kleeblattartigen Bogen auf, mit welchen vier Fenster zweier turmartigen Vorsprünge des Baues überhöht sind, wie sie auch der Lebensbrunnen der Evangeliars des Rabula zeigt. Dann folgt ein Bild des Lebensbrunnens, der dem im Godescalc-Evangeliar entspricht und auf ein gemeinsames Vorbild hinweist, das wohl dem orientalischen Kunstvorrat entnommen sein dürfte. Nur ist hier im Unterschiede vom Godescalc-Evangeliar die Darstellung durch eine im Halbrund sich öffnende Architektur abgeschlossen, an deren Simsen und in deren Nischen sich allerlei Gevögel aufhält. Die Tiere, welche zum Brunnen des Lebens schreiten, z. B. Hirsch, Reh, Storch, zeigen eine weit größere Naturwahrheit als im Godescalc-Evangeliar. Von den Evangelisten sind Markus, Lukas, Johannes bartlos gebildet, Matthäus allein bärtig. Die Gewandung zeigt antiken Wurf; verstanden sind die Motive allerdings nicht besser als im Godescalc-Evangeliar. Die Anwendung des Goldes zur Bezeichnung höchster Lichter ist nicht selten. Den größten Zierreichtum entfalten aber die Initialen und Kanonestafeln. Die Öffnungen der Hauptbogen der letzteren bringen wiederum Darstellungen der Evangelisten und

ihrer Symbole, auch verbunden im Sinne der Konkordanz, dann einmal des jugendlichen Christus über Wolken am Sternenhimmel schwebend, der von zwei Engeln gehalten wird. Die äußere Seite des Bogens ist belebt durch prachtvoll gefiederte exotische Vögel. Die Säulenstämme sind bald kanelliert, bald sind sie von gewundener Form, bald besitzen sie die Farbe und die Zeichnung edler und halbedler Steine, dann wieder sind sie mit Ranken geschmückt, nicht selten sind in die Stämme figurale Darstellungen in Gemmenform eingelassen. Die Kapitelle sind bald Laubkapitelle, bald zeigen sie eine Mischform, wo der Laubverzierung figürliche Darstellungen verbunden sind (auch hierfür bieten syrische Handschriften Vorbilder); meist erscheinen dann Männer als Träger der Deckplatte, auf welche dann noch ein kämpferartiges Glied zu liegen kommt, das gewöhnlich eine Blattverzierung erhält. Die stärkste Erinnerung an syrische Handschriften sind aber die vignettenartig gehaltenen Darstellungen, welche in den Zwickeln zwischen Bogen und Blattumrahmung gesetzt werden. Historische Motive wechseln hier mit allegorischen. So finden sich im Evangeliar von Soissons unter anderen die Verkündigung, die Verklärung, Hochzeit zu Kana, Mahlzeit zu Emaus, aber auch Fischer, Bogenspanner, endlich Figürchen, welche nur als unmittelbare Kopien aus den syrischen Vorlagen gedeutet werden können, z. B. ein das Weihrauchfaß schwingender Priester, der in syrischer Kleidung erscheint. In der Initialornamentik zeigt sich ein doppelter Fortschritt: zuerst darin, daß nun das Laubwerk überwiegt, und auch die Behandlung desselben bereits der Natur gerechter wird, so z. B. durch Andeutung der Rippen des Blattes, dann aber auch in der technischen Ausstattung. Hat man sich nämlich bisher mit Gold und Silber begnügt, so tritt nun das Rot hinzu, um die Wirkung zu verstärken. Ebenso treten hier zum erstenmal Initialen auf, bei welchen als Füllung des Körpers figürliche Darstellungen verwendet werden. So zeigt das Q am Beginn des Lucä-Evangeliums den jugendlichen Christus mit zwei Heiligen, ein O die Heimsuchung, ein J die Medaillons von Propheten. Die Umrahmungen der Blätter bringen neben Band- und Rankenwerk-Motiven stärkere Verwendung antiker Elemente; einige wenige Motive gehen auf orientalische Muster zurück.

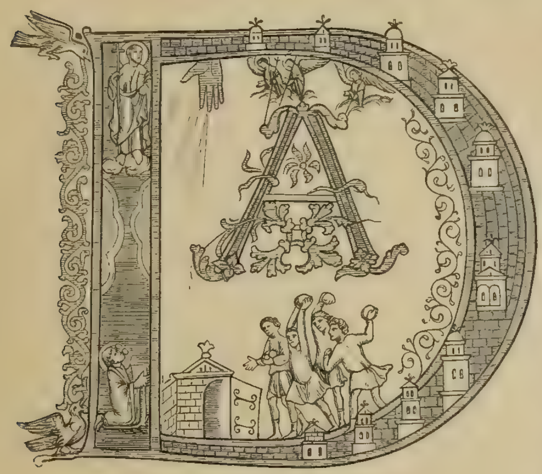

Priester aus dem Evangeliar von Soissons.


Bordurenfragment aus dem Evangeliar des Rabula.


Bordurenfragment aus dem Evangeliar zu Soissons.

An das Evangeliar von Soissons schließt sich das in der Stadtbibliothek von Abbéville (wohin es aus dem Kloster Saint Riquier kam), welches der Sage nach von Karl dem Großen an Angilbert, seinen Liebling und den Liebling seiner schönen Tochter Bertha, geschenkt worden war. Angilbert, der Abt von Saint Riquier (Centula) war, hat zwar mit Hilfe von Karls Freigebigkeit Kirche und Kloster prächtig erneut, auch die Bibliothek mit 200 Büchern bereichert, aber daß dies Evangeliar unter diesen Bücherschätzen sich befand, dafür fehlt jeder Beweis. Die freiere Zeichnung der Evangelisten, vor allem aber auch große Initialen, welche als Füllung biblische Szenen von kecker,

lebendiger Zeichnung zeigen, setzen die Entstehung dieses Werkes in die Zeit nach Angilberts Tode (814). Diese Füllung der Initialen mit biblischen Szenen ward schnell populär: sie hob die Initialornamentik auf die höchste Stufe des Glanzes und sie machte die Hand kühn und geschickt zur Lösung selbständiger historischer Darstellungen. Ein Evangeliar im British Museum (Harleian Nr. 3788) schließt sich in seiner künstlerischen Ausstattung an das Evangeliar von Abbéville, aber den ganzen Reichtum, die verschwenderische Pracht dieser Ornamentik lernen wir am besten doch nur in dem Sakramentarium der Pariser Nat.-Bibl. (lat. 9428) kennen, das gewiß zu Metz und wahrscheinlich für Drogo, Bischof von Metz und natürlichen Sohn Karls des Großen, entstand.


Aus dem Sakramentarium des Drogo.

as Sakramentarium des Drogo ist ein Werk einzig in seiner Art. Mit einemmale tritt die ganze christliche Stoffwelt in den Bereich der karolingischen Malerei: nicht in breiten, sorgfältig ausgeführten Kompositionen dargestellt, sondern in keder, fast immer geistreicher vignettenhafter Art — nur dekorativen Zwecken dienend. Die Geschichten des Alten und Neuen Testamentes werden lebendig, die Legenden der Heiligen, die ganze Liturgie erfährt künstlerische Gestaltung. Ein T erscheint als Kreuz ganz von Weinranken umwunden: in der Kreuzung steht Melchisedek opfernd, an den Enden des Querbalkens sieht man Abel und Abraham. In dem Rankengeschlinge eines D wandeln die Hirten zur Krippe, ein anderes D führt uns Maria mit dem Kinde in ihrer Häuslichkeit vor, wieder ein anderes den Kindermord, ein viertes die Anbetung der Könige, ein O zeigt uns Mariens Opferungsgang, andere O den Opfertod Christi, das Abendmahl und den Judaskuß, die Marien am Grabe und Christi Aufnahme in den Himmel — kurz die ganze Lebens- und Leidensgeschichte findet in Initialfüllungen Raum. Von Legenden werden uns die des heil. Stephanus, des heil. Johannes des Täufers, des heil. Petrus und Paulus, Andreas und Laurentius vorgeführt, von liturgischen Handlungen die wichtigsten der Sakramentspenden.

Die Hauptlinien der Komposition wurden zumeist der römischen altchristlichen Malerei entlehnt; sie blieben von da auch unveräußerliches Gut der nordischen Malerei: die Geburt Christi z. B., die Anbetung der Könige, die Opferung im Tempel sind das ganze Mittelalter hindurch nicht anders als hier dargestellt worden. Der Malerei des Orients dagegen entnommen ist die Darstellung der drei Marien am Grabe — wiederum ein Motiv, das ohne die geringste Änderung der Hauptlinien von der Malerei des Mittelalters fortwährend wiederholt wurde. Zweifellos dem syrischen Kunstvorrat entstammend ist die Darstellung des Tetramorphs, die zuerst im Evangeliar des Rabula nachgewiesen ist: ein Cherub, dessen Flügel ganz

mit Augen besetzt sind, und auf dessen Leib die vier Köpfe der Symbole der Evangelisten gesetzt sind. Das Motiv geht auf Ezechiels Vision zurück — die ausschweifende Phantasie der Orientalen, welche diese Gestalt dichterisch schuf, hat sie dann auch in die Malerei eingeführt. Die Bildfläche, über welche der Maler des Sakramentariums zu verfügen hatte, zwang öfters, die Komposition zu spalten, aber dann bewundern wir das geistreiche Geschick, mit welchem in solchem Falle über den Raum verfügt wird, wie z. B. in dem einen D mit der Geburt Christi, in dem andern mit dem Kindermord. Dasselbe ist der Fall, wo aller Wahrscheinlichkeit nach der Künstler selbständig gestaltete, wie dies wohl bei der Mehrzahl der legendarischen Darstellungen geschehen ist. So in dem Martyrium des heiligen Laurentius, wo zugleich die einzelnen Figürchen von auffallender Natürlichkeit in Haltung und Bewegung sind, so in dem Weg des heil. Andreas zum Kreuze, und der Kreuzigung selbst, welche in einem M dargestellt sind. Neben den figuralen Darstellungen, meist als Initialfüllungen verwendet, spielt dann das Rankenwerk, das regelmäßig die Initialarchitektur umwindet, eine Hauptrolle. Die Form ähnelt meist der des Weinlaubs; Trauben, oder auch Blumenstengel, oder emporkletternde Vögel beleben es. Fast gänzlich fehlt das Bandwerk, ebenso werden Tierköpfe als Abschlüsse nur in Ausnahmsfällen verwendet. Wo figürliche Darstellungen fehlen, wird als Füllung Laubwerk verwendet. Die technische Ausführung ist prächtig. Die Zeichnung des Laubwerks ist golden, die Konturen sind rot — Blüten gleichfalls meist rot — Füllungsflächen öfters violett. Eine Schule, die über Kräfte zu verfügen hatte wie es der Maler — oder vielleicht die Maler? — des Sakramentariums war, mit so erfahrenem Auge, so freier, geschickter Hand, konnte sich leicht einer so entschiedenen und umfassenden Herrschaft über die Natur für fähig halten, wie sie von der Porträtdarstellung gefordert ist. Wie immer es sei: man schreckte vor einer solchen Aufgabe nicht zurück und der Beweis für dies Wagen ist das Evangeliar, welches Lothar wahrscheinlich bald nach 840 durch den Abt Sigilaus im und für das Kloster St. Martin in Metz herstellen ließ (jetzt Paris, Nat.-Bibl. lat. 266). Schüchterne Versuche zu Porträtdarstellungen zeigten zwar schon die Medaillons in der Alcuinbibel in Bamberg — aber von dieser einfachsten Darstellung des im Profil genommenen Kopfes in Form eines geschnittenen Steines ist doch ein weiter Weg bis zu dem Versuche, die ganze Persönlichkeit, ausgestattet mit allen Zeichen ihrer Würde und Bedeutung, vorzuführen. Wie weit die Naturtreue geht, können wir heute nicht mehr entscheiden — wahrscheinlich ist man über die allgemeinsten Züge nicht hinaus gekommen. Die gekrümmte Nase, die individuelle Mundbildung mögen der Natur am nächsten kommen — und wenn das Evangeliar bald nach 840 zur Ausführung kam, so ist auch das damalige Alter Lothars — etwa 45 Jahre — richtig charakterisiert.

Die Gewandung zeigt das antike Imperatorenkostüm, das schon bei den merowingischen Königen in Aufnahme gekommen war. Die Behandlung kommt antiken Vorbildern allerdings nur im allgemeinen nahe. Die Falten sind schematisch geordnet, sie verwischen eher die Körperformen, als daß sie durch dieselben natürliche Lage und ungezwungene Ordnung erhielten. Die beiden Figuren zu den Seiten des Thrones sind als die Waffenträger des Königs zu deuten. Die übrige Ausstattung des

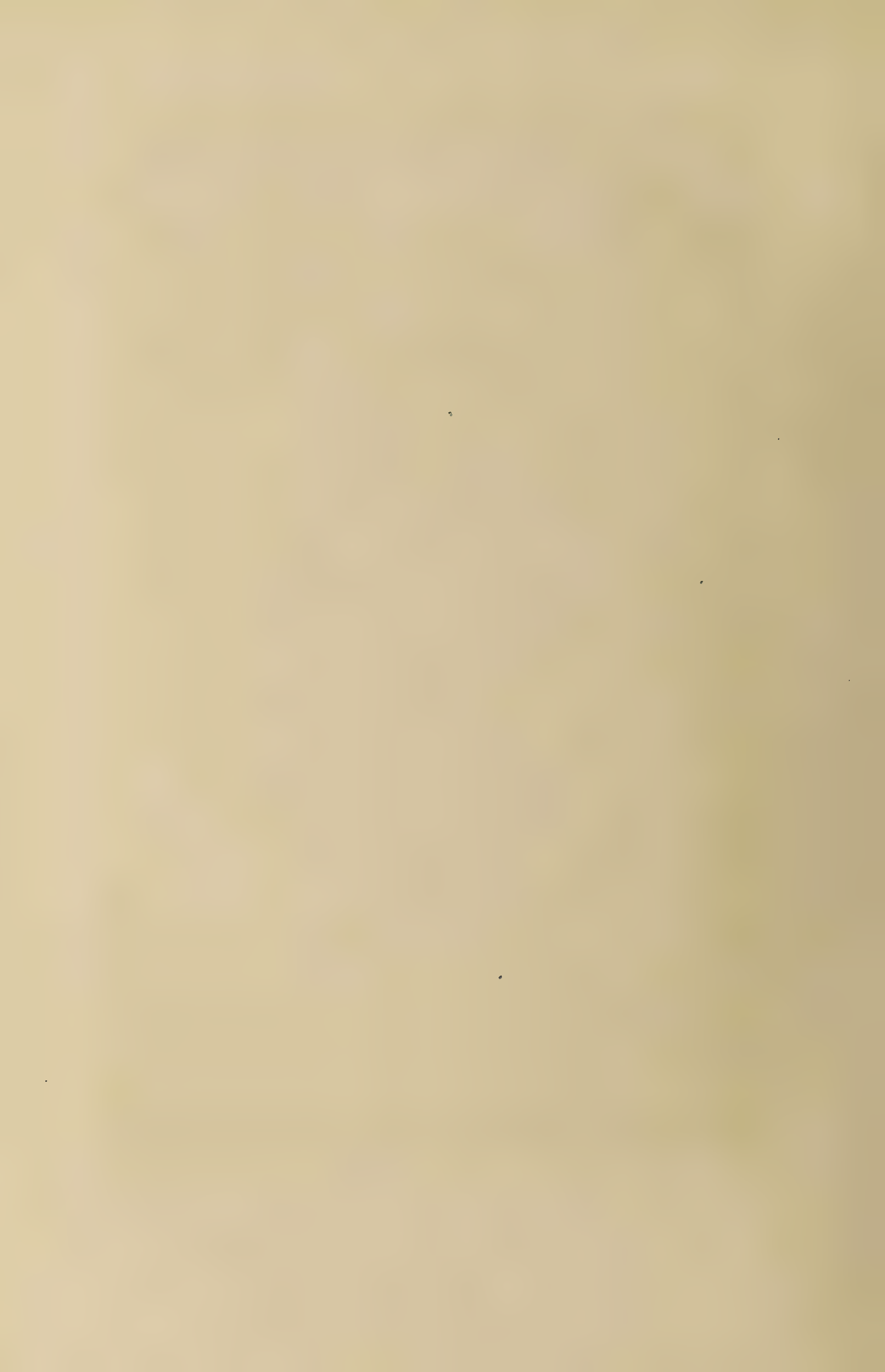


LITHOGR. R. HÜLCKER. DRUCK AUG. KÜRTH. G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

KAISER LOTHAR.

Aus dem Evangeliar in Paris, Bibl. Nat lat. 266.

(Nach Bastard.)



Evangeliars ist des kaiserlichen Auftraggebers würdig. Vier Vollbilder sind den Evangelisten gewidmet, ein fünftes einem in der Glorie thronenden Christus, der aber hier den bärtigen Mosaikentypus zeigt. Gold und Silber spielt eine große Rolle, nicht



Fränkischer Fürst.

Aus einem Meßkanon der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts aus dem alten Schatz der Kirche zu Metz.

allein in der Rand- und Initialornamentik, sondern auch in den figürlichen Darstellungen. Der Schmuck der Kanonestafeln ist hier ein reicherer als im Soissons-Evangeliar. Nicht bloß Pflanzenstengel und Vögel beleben die Bogen, sondern ähnlich wie in den

syrischen Evangeliaren werden kleine Figürchen neben oder auf die Ansätze der Bogen gestellt, die zu den ersten Versuchen der Gattungsmalerei gerechnet werden dürfen. Die Motive dazu sind bald dem Leben der Zeit, bald dem antiken Mythus entnommen. Neben dem Jäger, der dem Hirsch nachstellt, erscheint Bellerophon auf dem Pegasus, neben heimischen Tiergestalten die exotischen und die der Legende, wie z. B. Chimära und Einhorn. Ein Psalter, der gleichfalls Lothar auf dem Krönungsbilde zeigt, aber ohne Trabanten, und wohl auch im Kloster St. Martin zu Metz, zu dem Lothar in innigen Beziehungen stand, geschrieben sein dürfte, befindet sich in englischem Privatbesitz (London, Bibl. Ellis & White). Er kam dahin aus dem Schatze der Kirche der Abtei St. Hubert in den Ardennen. Neben dem Widmungsbild zeigt er noch die Darstellungen Davids und des heil. Hieronymus — beide streng römische Typen von großem Formenadel. Der Schule von Metz gehört endlich an ein



Aus dem Evangeliar des Ebon, Erzbischof von Rheims.

Missale, das sich wiederum durch besonders reiche Ausstattung auszeichnet (Paris, Bibl. Nat. lat. 1141). Das Widmungsbild zeigt einen fränkischen Fürsten zwischen zwei Geistlichen, in strammer ungezwungener Stellung und auffallend gut behandelter Gewandung. Ein anderes Vollbild führt Gregor den Großen vor, der, von der Taube des heiligen Geistes inspiriert, zweien Diakonen diktiert. Aber diese Inspiration ist nicht bloß durch ein äußerliches Symbol ausgedrückt, sondern tiefes Nachsinnen und inneres Schauen kommt in Miene und Haltung selbst trefflich zum Ausdruck. Die Initialornamentik ist besonders prächtig; zu gunsten des Blattwerks tritt die Bandornamentik auffallend zurück. Von den Initialen sind einige gebildert; so erscheint das T unter Form eines Kruzifixes, Christus ist mit kurzem Schurz bekleidet und bärtig dargestellt. Die Behandlung des Nackten ist auffallend gut.

Leistungen ganz eigentümlicher Art bietet die Schule von Rheims. Der angelsächsisch-irische Einfluß muß hier eine starke Stütze gehabt haben, er verbindet sich aber mit der Neigung für die Pracht der Verzierung orientalischer Buchmalerei. An

der Spitze der Handschriftengruppe steht hier das Evangeliar der Bibliothek zu Epernay, das im Auftrage des Ebon, Milchbruders Ludwigs des Frommen, entstand, und zwar als Ebon Bischof von Rheims war (817—834). Der Schreiber und Maler desselben war Abt Petrus in Rheims.*)

Die vier Evangelistenfiguren, mit welchen das Evangeliar ausgestattet ist, sind von bedeutender Auffassung und zeigen angelsächsischen Einfluß in den reich gefalteten, unruhig flatternden Gewändern. Die Kanonestafeln schließen sich im wesentlichen an die Ausstattungsart der syrischen Vorbilder, aber die Behandlung ist eine freiere als im Soissons-Evangeliar: bereits eingewurzelte Einflüsse sind stärker als das neu eingedrungene Element. Statt der Hauptbogen erscheinen Giebel, welche an die Stirnseite der antiken Tempel erinnern. — Diese Giebel sind dann allerdings mit jenem phantastischen Schmuck versehen, wie dies das Soissons-Evangeliar zuerst aufzeigte. Oft sind sie ganz mit Bäumen und Blumen überwuchert, wie dies nur in der syrischen Handschrift des Rabula seine Analogien findet. Von Tieren erscheinen: der Löwe, das Lamm, der Pfau, der Kranich u. s. w. Was aber unserem Evangeliar seine besondere historische Bedeutung giebt, ist daß hier zum erstenmal Darstellungen aus dem Gebiete der Gattungsmalerei erscheinen, da ja das Lothar-Evangeliar, wo sie sich bereits nachweisen ließen, später als das Ebon-Evangeliar entstand. Die Anregung dazu schöpfte man sicher aus orientalischen Handschriften, aber eigene Neigung kam diesen Darstellungen doch so stark entgegen, daß man die Motive dazu öfters aus dem Leben der Zeit oder der Schatzkammer der eigenen Phantasie holte. Da sehen wir Steinhauer, welche noch an dem Giebelschmuck arbeiten, Mönche schreibend und Bücher durchmusternd, Jagd-, Kampf- und Streitszenen mit einem Zug ins Burleske. Und gerade diese Figürchen sind gut gezeichnet und von trefflicher ungesuchter Haltung. In der Initialornamentik tritt das Blattwerk auffallend zurück — und zwar zu gunsten von Bandwerkmotiven. Ganz verwandt der Dekoration im Ebon-Evangeliar ist die im



Aus dem Evangeliar von Blois.

*) Dies alles wird in den Widmungsversen erzählt; wenn man einen Bruder Placidus als Schreiber und Maler nannte, so kam dies von einer unzulässigen Lesart her: Abba humilis noster Petrus placidusque magister heißt es — man hat nun irrigerweise das Beiwort placidus zum Personennamen gemacht. Vergl. Ed. Aubert: Manuscrit de l'Abbaye D'Hautevillières dit Evangeliaire d'Ebon in Memoire de Societé Nat. des Antiquaires de France 1879 (p. 111 ff.) Das Gedicht bei Dümmler: Poëtae Latini aevi Carolini I. p. 623.

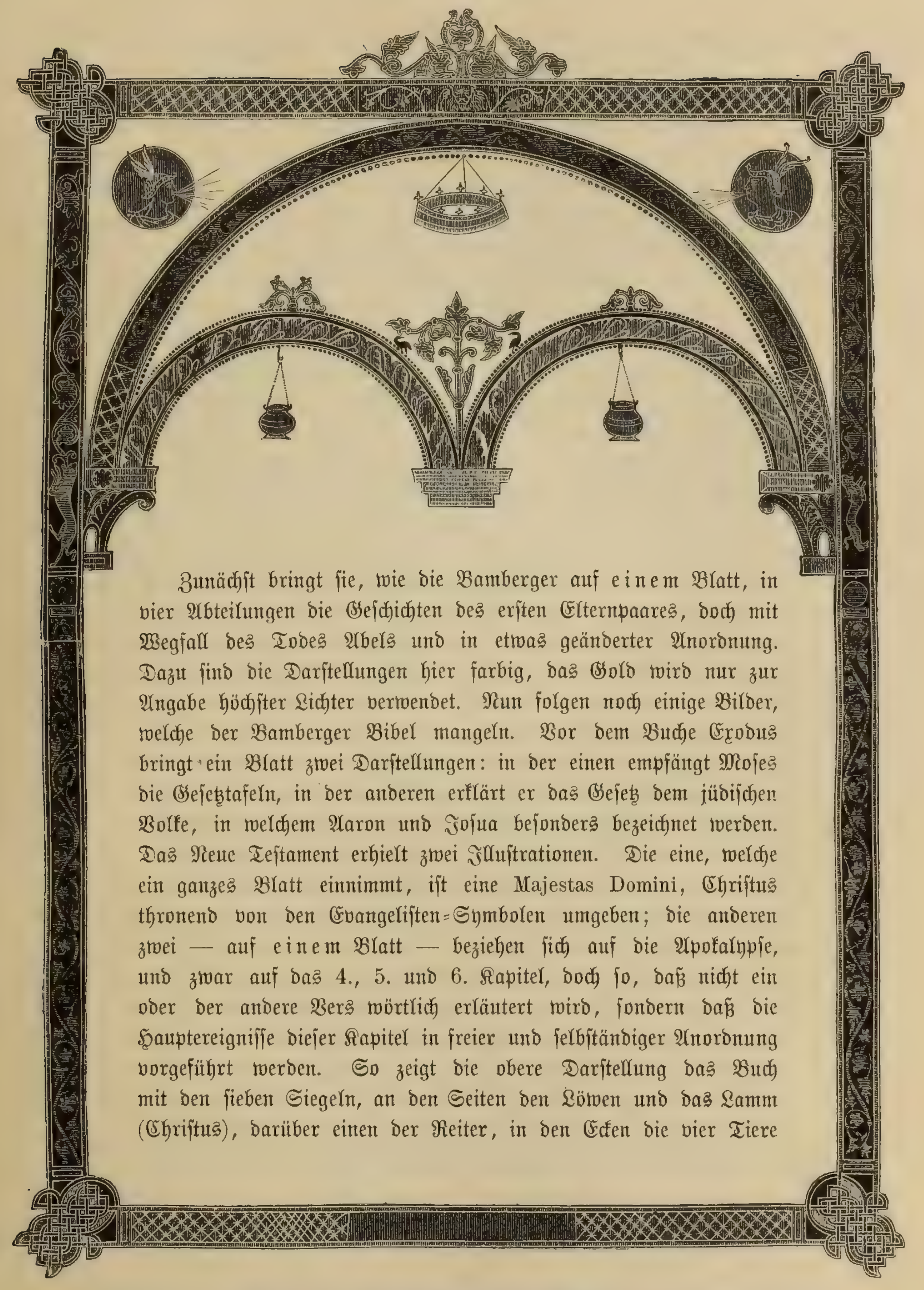
Loisel-Evangeliar (Paris, Nationalbibl. lat. 17968). Die reich ausgestatteten Kanonestafeln haben meist Giebel statt der Hauptbogen, doch kommt auch der orientalischen Vorbildern entnommene eigentliche Spitzbogen vor. Hierher gehören auch das Evangeliar von Blois (Paris, Nationalbibl. lat. 1141) und das Colbert-Evangeliar (ebenda 324); in beiden herrscht der Stil des Ebon-Evangeliars, nur werden die Figürchen an den Ansatzpunkten der Kanonesbogen, die dort zumeist dem Alltagsleben entnommen waren, hier ganz in antike Formensprache übertragen. An Stelle der Steinmetzen, Mönche, Jäger treten hier Speerwerfer, Wurfschützen in völlig antiker Nacktheit. Bestritt man hier die üppige Dekoration der Kanonestafeln ganz aus dem klassischen Formenvorrat, so fehlen auch die Beispiele nicht, wo der Kanonestafelschmuck orientalischen und irischen Einfluß unvermittelt nebeneinander zeigt. Das belehrendste Beispiel ist da das Evangeliar Franz II. (Paris, Nationalbibliothek lat. 257). Einzelne Bogen verlaufen hier in Tierköpfe, sind überhaupt bandartig behandelt und zeigen uns die wunderlichsten Verschlingungen; selbst Tiergestalten, die an den Ansatzpunkten des Bogens Stelle gefunden haben, werden ganz nach den Gesetzen der irischen Tierornamentik gestaltet. Andere Bogen dagegen sind ganz überwuchert von Baum- und Pflanzenwerk; die zierlichen Formen der Palme und Pinie erscheinen am öftesten.



Aus der Bibel Karls des Kahlen; in der Nationalbibliothek zu Paris.

ie Evangelistendarstellungen entsprechen ganz den Evangelistenbildern im Ebon-Evangeliar, was zur Vermutung anregt, daß auch das sogenannte Evangeliar Franz II. in Rheims geschrieben wurde, wo ja, wie schon früher erwähnt, das angelsächsisch-irische Element einen starken Rückhalt zu haben schien.

Mit der Schule von Metz wetteiferte die von Tours. — Das Kloster von Tours war durch die Abtregierung Alcuins ein Hauptherd wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens geworden. Aus dieser Vereinigung wissenschaftlichen und künstlerischen Geistes waren jene Alcuinsbibeln hervorgegangen, deren sorgfältig gereinigtem Text die edle künstlerische Ausstattung entsprach. Wohl traten nach Alcuins Tod sichtliche Zeichen des Verfalls dieser Schule zu Tage, aber schon unter der Abtsregierung Adelards (von 834 an) blühte sie wieder auf. Wie unmittelbar man da an die Bestrebungen Alcuins anknüpfte, zeigt die sogenannte Alcuinbibel in London.



Zunächst bringt sie, wie die Bamberger auf einem Blatt, in vier Abteilungen die Geschichten des ersten Elternpaares, doch mit Wegfall des Todes Abels und in etwas geänderter Anordnung. Dazu sind die Darstellungen hier farbig, das Gold wird nur zur Angabe höchster Lichter verwendet. Nun folgen noch einige Bilder, welche der Bamberger Bibel mangeln. Vor dem Buche Exodus bringt ein Blatt zwei Darstellungen: in der einen empfängt Moses die Gesetztafeln, in der anderen erklärt er das Gesetz dem jüdischen Volke, in welchem Aaron und Josua besonders bezeichnet werden. Das Neue Testament erhielt zwei Illustrationen. Die eine, welche ein ganzes Blatt einnimmt, ist eine Majestas Domini, Christus thronend von den Evangelisten-Symbolen umgeben; die anderen zwei — auf einem Blatt — beziehen sich auf die Apokalypse, und zwar auf das 4., 5. und 6. Kapitel, doch so, daß nicht ein oder der andere Vers wörtlich erläutert wird, sondern daß die Hauptereignisse dieser Kapitel in freier und selbständiger Anordnung vorgeführt werden. So zeigt die obere Darstellung das Buch mit den sieben Siegeln, an den Seiten den Löwen und das Lamm (Christus), darüber einen der Reiter, in den Ecken die vier Tiere

Aus der Bibel Karls des Kahlen; Nationalbibliothek zu Paris.

(Evangelisten-Symbole); die untere die Herrlichkeit des Vaters, wobei der Regenbogen als ein über Gott Vater gespanntes Tuch charakterisiert wird, dessen Enden zwei der Tiere, der Löwe und der Ochs, mit den Zähnen halten, während der Adler darauf zu Häupten des Vaters steht, und der Engel (Markus) ein Horn an den Mund setzt.*)

An der Spitze der Leistungen dieser Schule jedoch steht die Bibel Karls des Kahlen, so genannt, weil sie vom Grafen Vivianus, Vorsteher der Abtei von St. Martin in Tours, im Jahre 950 Karl dem Kahlen überreicht wurde (jetzt Paris, Nationalbibl. lat. 1). Ihre künstlerische Ausstattung bezeichnet nicht bloß den Höhepunkt dieser Schule, sondern sie ist die reifste Frucht karolingischen Kunstgeistes überhaupt. Nirgends hatte die antike und die römische altchristliche Kunst so feste Wurzeln wie hier, in keiner andern Schule verfügte man über einen gleichen Reichtum von Motiven, die den verschiedensten Gebieten antiker Kunst entnommen waren. Das hinderte aber nicht, daß man der Zeit ließ, was ihr Eigentum war, und an der Mehrung dieses künstlerischen Eigengutes rüstig mitarbeitete. In der Ornamentik steht auch hier das Pflanzenornament im Vordergrund; man empfindet es, daß gerade dieses den toten Formen am besten den Anschein blühenden organischen Lebens zu verleihen vermag. Aber daneben verzichtet man weniger als in der Schule von Metz auf das Bandwerk; für geschickte Verbindung der Randleisten an den zusammenstoßenden Ecken, als Füllung kleinerer Flächen in wirksamem Gegensatz zu Blatt- und Rankenwerk, ja selbst als Verzierung der Säulenkapitelle findet es noch vielfache Verwendung. Auch der Tierornamentik entsagt man noch nicht ganz; vereinzelt werden noch Tierköpfe als kräftige Abschlüsse gebraucht. Der reicheren Ausstattung, besonders der Kanonestafeln, wie sie durch orientalische Muster angeregt in den Schulen von Metz und Rheims heimisch wurde, geht man auch hier nicht aus dem Wege. Aber vor Überladung hütet man sich, und der Randleistenornamentik kann man sogar den Vorwurf der Magerkeit nicht ersparen. Die Kanonestafeln zeigen zwar das System der Verzierung orientalischer Handschriften, aber die Einzelheiten werden doch zumeist aus dem antiken und römischen altchristlichen Formenschatz bestritten. Von den Bogen hängen antik geformte Gefäße herab, Lampen, Kronen; zwischen den Bogen sprießen Pflanzenstengel und Blumenwerk empor, die Zwickel sind mit Figürchen gefüllt, die meist dem Gestaltenkreis der antiken Kunst angehören. Und dies nicht genug; die oberen Randbordüren sind ähnlich wie die Bogen ausgestattet, mit Pflanzen- und Blumenwerk, aber auch mit Figürchen besetzt, welche bald dem religiösen Gestaltenkreis, bald dem alltäglichen Leben entnommen sind, und dann wie ähnliche Darstellungen im Ebon- und Lothar-Evangeliar dem Gebiete der Gattungsmalerei ange-

---

*) Die apokalyptischen Darstellungen, so wie die zum Buche Exodus stimmen auf das genaueste mit den entsprechenden Darstellungen der gleich zu erwähnenden Bibel Karl des Kahlen, die zeitlich der Londoner Bibel wenn nicht vorangeht so doch gewiß nicht erheblich später entstand, überein. Auch die erklärenden Verse sind hier und dort dieselben. Ebenso stimmt hier und dort die Anordnung der Majestas domini (in der Alcuinbibel etwas vereinfacht), doch ist Christus in der Bibel Karl des Kahlen nicht wie hier bartlos, sondern bärtig gebildet. Die beigeschriebenen Verse sind wieder dieselben. Auch der Stil der Figuren und der Ornamentik steht der Bibel Karl des Kahlen viel näher als der Bamberger Bibel. Die Widmungsverse genügen nicht, den alcuinischen Ursprung zu sichern, sie stellen höchstens fest, daß das betreffende Exemplar eine Abschrift der Alcuinschen Textbearbeitung ist.

hören. So sieht man hier Reisige zu Roß, eine Futter streuende Frau, einen Hirten, der auf Ziegen losschlägt, Frauen mit der Spindel u. s. w.

Auch einzelne Initialen erhielten als Füllung figürliche Darstellungen, doch hier vermißt man zuweilen die freie geistreiche Anordnung der Komposition in dem zur Verfügung stehenden Raum, wie es im Sakramentarium von Metz der Fall war. Zu den glücklichsten Initialbildungen gehört das D, in dem zugleich die antikisierende Neigung dieser Schule zu charakteristischem Ausdruck kommt.

Doch wie hoch immer der künstlerische Wert der Ornamentik der Bibel Karls des Kahlen stehen mag, ihre kunstgeschichtliche Bedeutung liegt nicht hierin, sondern in den selbständigen biblischen Darstellungen, mit welchen sie ausgestattet ist.

Die Alcuinbibel hatte sich bereits — wenn auch mit Schüchternheit — an die Gestaltung einiger Szenen aus der Genesis gewagt; dann hatte man, wohl angeregt durch die leicht und flott komponierten vignettenartigen Szenen in syrischen Handschriften, eine Fülle solcher Motive zunächst für dekorative Zwecke gestaltet, nun machte man den letzten Schritt, indem man diese Darstellungen zu selbständiger Bedeutung und Würde erhob. In der Bibel Karls des Kahlen ist diese Thatsache für die karolingische Buchmalerei zuerst nachweisbar.

Die Reihe der Illustrationen wird mit Bildern eröffnet, welche die Geschichte der Bibelübersetzung zu ihrem Gegenstande haben. Auf einem Blatt in drei Darstellungen übereinander sehen wir des Hieronymus Auszug von Rom und sein Bekanntwerden mit dem jüdischen Gesetz, dann die That der Übersetzung und die Erklärung derselben, wie er sie der Eustochia und Paula gab, endlich die Verbreitung der Bibelübersetzung. Dann folgen Bilder aus der Genesis (Gott Vater, jugendlich, unbärtig, wie in der Alcuinbibel), Erschaffung des Elternpaars, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradiese und die Folgen derselben. Dem Buche Exodus gehen voran Moses Empfangnahme der Gesetzestafeln und die Verkündigung des Gesetzes; unzweideutig weisen diese letzteren Darstellungen in Komposition, Stil, Verhältnissen auf Sarkophag-Skulpturen als Vorbilder hin. Vor dem Psalter erscheint David mit den Chören in einer Mandorla; die Zwickeln, welche diese mit der Randbordüre bildet, sind mit den Allegorien der Klugheit, Stärke, Gerechtigkeit und Mäßigkeit ausgefüllt. Der Architypus der Darstellung Davids mit seinen Chören dürfte sich in der byzantinischen Kunst des sechsten Jahrhunderts herausgebildet haben; er wurde schnell in der Kunst des Abend- und Morgenlandes beliebt, wenngleich er sich vielfache Abwandlungen gefallen lassen mußte. Hier erscheint David mit den Händen in die Saiten der Leyer greifend und im Tanzschritt den Klängen folgend, zur Seite je ein Waffenträger, dann unten und oben je zwei der vier Sänger: Asaph, Eman, Ethan und Jedithun, gemäß den Worten der Chronika: Und David samt den Feldhauptleuten sonderte ab zu Ämtern unter den Kindern Asaphs, Heman und Jedithun, die Propheten, mit Harfen, Psaltern und Cymbeln" und früher: „Denn Heman, Asaph und Ethan waren Sänger mit ehernen Cymbeln helle zu klingen." Dann bringt ein Blatt den triumphierenden Christus, der bis auf die geringste Einzelheit mit dem Christus im Lothar-Evangeliar übereinstimmt. Doch ist hier die Komposition eine reichere. Außer den Symbolen der Evangelisten sind nämlich auch noch die Evangelisten in ganzer Gestalt dargestellt, sitzend, im Momente der Erleuchtung oder des Schreibens, und dann in Medaillons die Brust-

bilder der vier großen Propheten. Der Übereinstimmung dieser Darstellung sowie der Mosesbilder mit den entsprechenden in der sogenannten Alcuinbibel in London ist schon gedacht worden. Die mittelalterliche Kunst gleicht der antiken darin, daß ein einmal gestaltetes und populär gewordenes Motiv als der Kunst und nicht einem Künstler angehörig betrachtet und daher von einer Reihe Generationen immer wieder wiederholt wird. Ein künstlerischer Kanon bildet sich auch ohne den Zwang einer offiziellen Ikonographie. Die Entfesselung der künstlerischen Individualität war erst die That der Renaissance-Zeit. Es folgt vor den Episteln ein Blatt, das die Geschichte der Bekehrung des heiligen Paulus in drei Darstellungen erzählt. Den Schluß der Illustration bilden zwei Szenen aus der Apokalypse, welche wieder im wesentlichen die Bilder der Londoner sogenannten Alcuinbibel wiederholen. Die wichtigste und in ihren Zielen kühnste Darstellung ist aber das Widmungsbild. Der ganze Konvent, mit seinem Abt an der Spitze, erscheint, um dem Kaiser, der von seinen Trabanten begleitet ist, das kostbar ausgestattete Buch zu übergeben. Ein Porträtbild großen Stils wollte man hier geben und ein Zeremonialbild zugleich. Man kann heute leicht lächeln über die Art, wie dem Problem aus dem Wege gegangen war, einen perspektivisch vertieften Raum bilden zu müssen — auch noch darüber, daß sich die an der äußersten Peripherie stehenden Mönche aus dem Bilde heraus, statt zu dem Mittelpunkte desselben, dem Kaiser, hinwenden. Aber hält man den damaligen Stand der Entwickelung der Malerei im Auge, so weisen selbst diese Gebrechen noch auf den entwickelten Geschmack der Künstler hin. Der Thron des Kaisers scheint auf Wolken zu stehen, und die Mönche sind nur deshalb außer Zusammenhang mit der Komposition, weil der Künstler bei der völligen Unkenntnis der Zeit in Lösung perspektivischer Aufgaben eine völlig komische Wirkung erzielt hätte, falls er die Mönche nach dem inneren Raume gewendet hätte: nichts anderes wäre sichtbar geworden, als eine Reihe aneinander gereihter Gewandflächen. Bis in das dreizehnte Jahrhundert hinein hat man sich nur selten wieder die so schwierige Aufgabe einer peripherischen Komposition gestellt. Wie weit die Bildnistreue geht, wissen wir ebensowenig, wie bei dem Widmungsbild des Lothar-Evangeliars. Die Mönche gemahnen mit wenigen Ausnahmen in Typus und Gestalt an den Heiligenkreis der römisch altchristlichen Malerei. Auf individuelle Abwandlungen weisen die Köpfe der Trabanten, und in dem Kopfe des Kaisers dürften mindestens die hervorstechendsten Züge dem Vorbild entsprechen. Jedenfalls giebt sich in diesem Bild ein hohes Maß von Mut und Selbstvertrauen kund, die überlieferten und gelehrten Gesetze der Komposition will man für Aufgaben verwerten, deren Stoff die Gestaltenfülle der Natur selbst ist.

Ungefähr gleichzeitig mit der Bibel ist das ungefähr 845 im Auftrage des Raginold, Abtes von St. Martin in Mauresmünster, geschriebene Sakramentarium von Autun (ebendort in der Seminarbibliothek). Schrift und Dekoration stimmen völlig mit der Bibel Karls des Kahlen überein, und da auch die äußerlichen Verbindungsfäden zwischen Mauresmünster und Tours nicht fehlen, so ist wohl Tours als der zweifellose Ursprungsort des Sakramentariums zu betrachten.

Interessant ist dies Sakramentarium in künstlerischer Beziehung besonders dadurch, daß es die klassischen Tendenzen der Schule von Tours zu stärkstem Ausdruck bringt. Selbst die wenigen selbständigen Darstellungen, mit welchen das Sakramentarium







VIVIANUS ÜBERREICHT KARL DEM KAHLEN DIE BIBEL.

Aus der Bibel in Paris, Bibl. Nat. lat. 1.

Nach Bastard.



ausgestattet ist, müssen es sich gefallen lassen, in antiken Gemmenstil übertragen zu werden. Die Technik ist die, daß die Zeichnung in Gold auf den blauen Grund aufgetragen wird. Drei Medaillons bringen Hergänge der biblischen Geschichte, in anderen werden die Abstufungen der priesterlichen Hierarchie vorgeführt, dann sieht man den Abt Raginold die Gemeinde segnend, endlich die vier Kardinaltugenden, aber in ganz antikisierenden Formen — und zugleich eingehender gekennzeichnet, als es in der Bibel Karls des Kahlen der Fall ist. So erhält die Klugheit das Buch und den Kreuzesstab, die Mäßigkeit den Krug und das Füllhorn, die Stärke den Speer und den Schild, die Gerechtigkeit die Wage.*)



Medaillon mit der Geburt Christi.

Nach 850 entstanden in Tours im Auftrage Karls des Kahlen noch einige Handschriften von hervorragender künstlerischer Bedeutung. Die wichtigsten sind ein Psalter und ein Evangeliar.

Das Psalterium, das vor 869 fällt (Paris, Nationalbibl. lat. 1152) bringt wiederum das Bild des Kaisers, dann das des heiligen Hieronymus, schreibend, wie die Evangelisten dargestellt zu werden pflegen, und als Titelblatt David und seinen Chorus, aber abweichend von der Darstellung in der Bibel. Die beiden Leibwächter fehlen und David selbst erscheint nicht als König, sondern ohne alle Abzeichen des Herrschers mit bloßem Haupte, kurzer Tunika, leichtem wehenden Mantel, nackten Beinen, begeistert in die Harfe greifend. Als Urheber des Psalteriums nennt sich ein Kleriker Liuthard. Es ist wohl derselbe, der später in Gemeinschaft mit dem Kleriker Berengar das goldene Buch von St. Emmeran (jetzt München, Cim. 55) 870 für Karl den Kahlen schrieb. Hier erscheint der Kaiser auf dem Widmungsbilde zwischen seinen beiden Waffenträgern, welchen sich dann noch zwei Frauengestalten als Personifikationen der Francia und Gotia gesellen. In der Höhe zwei Engel. Ein anderes Blatt führt die Anbetung des Lammes vor — entsprechend dem siebenten Kapitel der Apokalypse. Stürmisch drängen sich die vierundzwanzig Ältesten zu dem Lamme hin, um ihm ihre Kronen des Lebens darzureichen. Unten werden in herkömmlicher Darstellung die Personifikationen der Erde und des Meeres sichtbar. Ein anderes Bild führt Christus vor, thronend, umgeben von den vier Evangelisten und den Medaillons der zwei großen Propheten; es stimmt in der Anordnung, in Haltung und Typus der einzelnen Gestalten mit dem entsprechenden Bilde in der Bibel genau überein. Endlich folgen dann noch vier Blätter mit den Evangelistenbildern. Die Ornamentik steckt voll von Formen, welche der römisch-altchristlichen Kunst entnommen sind. Mosaiken-

---

*) Abbildungen nach den Bildern des Sakramentariums bringt die Studie „Le Sacrementaire d'Autun“ von L. Delisle in der „Gazette archéol.“ von 1884.

muster sind sehr beliebt, dgl. Perlenschnüre, Palmetten, Mäanderabwandlungen für die Füllungen der Randleisten, aber die feinsinnige Abgrenzung der verschiedenen Motive voneinander fehlt oft und ebenso deren zarte Ausführung: hier zeigt sich bereits ein Nachlaß im Vergleiche zur Bibel Karls des Kahlen. Der Schmuck der Bogen der Kanonestafeln ist minder reich, zeigt aber sonst die herkömmliche Weise, höchstens verdiente bemerkt zu werden, daß unter den dargestellten Tieren die einheimischen die exotischen an Zahl weitaus übertreffen. Die Vollbilder haben in der Spätzeit des zehnten Jahrhunderts eine Überarbeitung erfahren, am meisten merkbar ist dies in den Fleischpartien.*) Endlich ist ein letztes Werk zu erwähnen, das auf Initiative Karls des Kahlen entstand: ein Gebetbuch, das aus dem Großmünster in Zürich in die königliche Schatzkammer in München kam. Wie das Pariser Psalterium ist es noch vor 869 entstanden, da hier und dort in der Litanei noch der Gattin Karls, Hermintrudis, gedacht ist, die 869 starb. Es enthält außer der ornamentalen Ausstattung nur zwei Vollbilder, die aber zueinander in Beziehung stehen. Auf dem einen sieht man den König knieend mit vorgestreckten Armen und geöffneten Händen, auf dem anderen, das die entsprechende Seite des nächsten Blattes einnimmt, ist Christus auf dem Kreuze dargestellt, wie in dem Bilde des Metzer Sakramentariums, den Mosaikentypus zeigend und mit kurzem Lendenschurz bekleidet. Wie dort, ringelt sich auch hier unter den Füßen die Schlange, das Symbol der durch Christi Opfertod überwundenen Macht des Teufels, empor. Der ornamentale Schmuck ist sehr beschränkt; nur ein Initial (D) ist reich ausgestattet worden, im übrigen bleiben Randbordüren die einzige Zier der Blätter. In noch höherem Maße als im Psalter und im Evangeliar vermißt man hier sowohl in den Figurenbildern als auch in der Dekoration die künstlerische Vollendung, wie sie der Bibel Karls des Kahlen eigen war. Dennoch dürfte es verfehlt sein, diesem Werke provinziellen Ursprung zuzuweisen; die Anlehnung an das Psalterium und das goldene Buch ist eine zu starke. Was man nicht der minderen individuellen Begabung des betreffenden Künstlers zuschreiben mag, wird man billig auf die bereits eingetretene rückläufige Bewegung in der Entwickelung zurückführen dürfen. Die Kraft der künstlerischen Anregungen, welche durch Karl den Großen gegeben wurden, büßten gemach an Wirkung ein. Den überkommenen Formenschatz läßt man nicht fahren, man sucht im Gegenteil ihn zu erweitern — aber unter der Verwirrung der politischen Verhältnisse mußte geistige Zucht und künstlerische Erziehung gerade in den Mittelpunkten karolingischen Kulturlebens am meisten leiden. Ein lehrreiches Beispiel für solche rückläufige Entwickelung liefert die künstlerische Ausstattung der Bibel des Klosters St. Paul (oder auch die kallistinische Bibel genannt), die wahrscheinlich für Karl den Dicken (881—888) angefertigt wurde. Wohl rühmt sich der Schreiber und Maler der Bibel, Ingobert, den italienischen Genossen nicht bloß gleichgekommen zu sein, sondern sie übertroffen zu haben, nichtsdestoweniger stehen die biblischen Darstellungen und die Ornamentik an künstlerischer Tüchtigkeit weit hinter den besseren Werken der Zeit Karls des Kahlen zurück. Ein leidenschaftlicherer Pulsschlag ist den Dar-

*) Damals (975) wurde auch ein neues Widmungsblatt gemalt, darstellend den regierenden Abt des Klosters St. Emmeran Ramwold († ca. 1001) umgeben von den vier Kardinaltugenden.

stellungen eigen, Ringen nach Lebendigkeit des Ausdrucks, einzelne Züge weisen auf Beobachtung des Lebens hin, aber die Zeichnung ist viel unsicherer, die Formen meist arg verfehlt, die malerische Technik ungeschickter. Die Umrisse sind in Rotbraun aufgetragen, in den Fleischpartien mit einem kräftigen Ziegelrot ausgefüllt, die höchsten Lichter durch weiße Tupfen bezeichnet. Allerdings der Bilderkreis wird erweitert. Doch auch hier merkt man den Unterschied der Zeit; am besten sind die Gemälde, welche bereits durch die Bibel Karls des Kahlen gestaltete Hergänge darstellen; wo diese Vorbilder in Stich lassen, verliert der Künstler Haltung und Geschick. Ohne Trennung werden die einzelnen Szenen aneinander gereiht, die einzelnen Figuren sind wieder ohne festen Stand. Was die gestalteten Motive betrifft, so tritt das alte Testament in den Vordergrund. Neben den Geschichten des ersten Elternpaares werden auch die Mosis und Davids ausführlicher behandelt, selbst an die Illustration der Kriege Josuas, der Geschichte Judiths und der Maccabäer wagt sich der Künstler heran. Gering ist die Bereicherung, welche der Bilderkreis des neuen Testamentes erhielt: zu den Darstellungen der Bibel Karls des Kahlen treten nur die Himmelfahrt Christi und die Ausgießung des heiligen Geistes.*)

Die Bibel von St. Paul ist die letzte Leistung, deren Entstehen unmittelbar mit dem Namen eines Sprossen der karolingischen Dynastie verknüpft ist.

Das Bild der Entwickelung der Buchmalerei in der Karolingerzeit wäre aber kein gerundetes und abgeschlossenes, wenn man bloß deren Leistungen in den Mittelpunkten der Kultur ins Auge faßte. Weiter gegen die Peripherie zu schwächen sich zwar die von dem großen Karl gegebenen Anregungen ab, aber die Lust, künstlerisch zu schaffen, ist nicht minder vorhanden. Diese Leistungen stehen dann allerdings an entwickeltem Geschmack, an Durchbildung der Formen, an solider Technik in höherem oder minderem Grade hinter den Schöpfungen jener bevorzugten Stellen zurück, aber der Mangel erzeugt doch wieder einen Vorzug: je mehr Vorbilder und Lehre fehlen, um so mehr ist die Phantasie auf ihre eigene Kraft angewiesen. Ohne das energische Eingreifen Karls wäre die Entwickelung unbedingt außerordentlich verzögert worden, aber in den unbeholfenen und doch kühnen Versuchen bildschöpferischer Phantasie, wie sie unabhängig von Vorbild und Lehre entstanden, können wir das künstlerische Gären und Werden des nationalen Geistes, seine Eigenart in ihren Fehlern und Schwächen besser belauschen als dort. Den Übergang der ganz unter der Geschmacksrichtung des Hofes Karls und seiner Nachfolger stehenden und von dort mächtig geförderten Kunstrichtung zu den ganz sich selbst überlassenen Leistungen stellte die Buchmalerei des Klosters St. Gallen am besten vor Augen.**)

---

*) Die schönsten Miniaturen (38) der Bibel von St. Paul hat Westwood publiziert: The Bible of the monastery of Sanct Paul near Rome described and compared with other carlovingian manuscripts. Oxford and London 1871. Einzelnes bei D'Agincourt, Malerei, Taf. XL bis XLV der deutschen Ausgabe.

**) Anmerkungsweise sei aber vorher einer Leistung gedacht, welche zwar einem angelsächsischen Schreiber und Maler angehören wird (ich stimme darin mit Lamprechts Annahme „Initialornamentik des VIII—XIII. Jahrhunderts“, S. 26, überein), die aber wahrscheinlich auf deutschem Boden, vielleicht in Trier entstand. Es ist die reich illustrierte Handschrift einer Apokalypse vom Ende des VIII. Jahrhunderts. Kein Zweifel, daß ein frühchristliches italienisches Werk dem Maler Vorbild war, aber ebenso zweifellos ist es, daß er in den Details


Aus dem Psalterium aureum in St. Gallen.

Für die Entwickelung von Wissenschaft und Kunst in Deutschland ist das Kloster St. Gallen erst nach Mitte des IX. Jahrhundert von Bedeutung geworden. Sein Aufschwung ist geknüpft an den Namen des Abtes Grimald, der an der Hofschule Karls des Großen seine Bildung empfangen, und nun, als ein Günstling Ludwigs des Deutschen, 841 zum Abte von St. Gallen berufen wurde. Er war der Vermittler jenes Einflusses, welcher der zwischen fränkischen, langobardischen und namentlich irischen Stilelementen schwankenden Buchmalerei, wie sie bisher im Kloster geübt worden war, eine feste Richtung gab. Alle Handschriften, die nachweislich unter Abt Grimald entstanden, zeigen von dem entschiedenen Umschwung, der eingetreten war (Nr. 81, 82, 83 der St. Galler Stiftsbibliothek). Wie schnell vorwärts man aber auf diesem Wege ging, das beweisen die zwei Musterleistungen der St. Galler Schule. Die erste, der von Folchard geschriebene und künstlerisch ausgestattete Psalter, entstand noch vor 872, die zweite fällt an das Ende des IX. Jahrhunderts und ist der sogenannte goldene Psalter von St. Gallen.

Der Folchard-Psalter zeigt in seiner Ornamentik, daß die Stilgesetze der entwickelten karolingischen Kunst seinen Urheber zur Nacheiferung reizten. Nachklänge der älteren Tierornamentik finden sich nur spärlich, dagegen äußert sich die Macht einheimischer Tradition in der Vorliebe für das Gerimsel und Bandwerk, welches hier noch gleichberechtigt neben dem Blattwerk erscheint, während es zur selben Zeit in den Schreibstuben von Metz und Tours, wie wir sahen, schon in seiner Verwendung äußerst beschränkt war. Die technische Ausführung ist glänzend. Sämtliche Initialien (ungefähr 150), sind mit farbigem Grund unterlegt, Blätter und Riemen kräftig vergoldet oder versilbert, und die Konturen von derben menningroten Strichen eingefaßt. Die Doppelarkaden, welche auf den ersten acht Seiten der Handschrift die Litanei umrahmen, zeigen Stützen, die ähnlich wie im Ebon-Evangeliar und der daran sich schließenden Handschriftengruppe in eine Ornamentik von Blättern und Bändern aufgelöst erscheinen. Den Kapitellen fehlt jede Erinnerung an antike Formen und die Basen sind als umgekehrte Blattkapitelle gebildet; einmal wird ein kauernder Mann

der Darstellung dem eigenen Schilderungsdrange rückhaltlos nachgab. Mit der ersteren Thatsache hängt die kunstgeschichtliche Bedeutung des Werkes zusammen: sie weist auf die Existenz wie auf die Beschaffenheit frühchristlicher apokalyptischer Cyklen hin; die letztere Thatsache bedingt die kulturgeschichtliche Bedeutung, indem der Maler nur Tracht, Sitte, Gewohnheiten des nationalen Lebens vorführte. Auf die Formgebung erstreckt sich der Einfluß der alten Vorlage nur wenig, auf die Technik gar nicht. Der Stil ist ungeschlacht, ja roh, die Technik ist Federzeichnung, die in wenigen Tönen angetuscht wurde. Gold und Silber mangelt gänzlich. Eine ausführliche Würdigung der Malereien dieser Handschrift wird Dr. Frimmel in einer vorbereiteten Untersuchung über die Apokalypsen des Mittelalters geben.

als Säulenfuß verwendet. In den Bogen der Arkaden haben die Brustbilder von Heiligen, Christus, zwei Szenen aus der Geschichte Davids und zwei aus dem Leben des Klosters (eine Darstellung, die eine Klosterschule vorführt, und die Widmung des Buches an Christus durch Folchard und Hartmuot) Platz gefunden, die aber in nichts, weder in Formen noch in Technik an unmittelbares Einwirken antiker Vorbilder gemahnen. Die Zeichnung ist mit ungeschickten Federzügen entworfen, dann für die Gewänder mit Deckfarbe ausgefüllt, öfters aber auch nur laviert. Die nackten Teile dagegen sind im Pergament ausgespart und mit wenigen dünnen Strichen von mennigroter Farbe belebt, welche den Konturen der Augenlider, der Wangen, Unterlippe und der Finger folgen. Am wirksamsten ist die Darstellung der Klosterschule; abgesehen von dem kulturgeschichtlichen Reiz fesselt das sichtliche Bestreben des Malers, der Wirklichkeit ganz gerecht zu werden. So fehlerhaft die Zeichnung im Detail, so dürftig die Charakteristik: die Umrißlinie der schreibend, lesend, nachsinnend vorgeführten acht Schüler ist lebendig und im wesentlichen richtig.

Der gleichen Zeit gehört die Federzeichnung eines „Paulus von Juden und Heiden verhöhnt" an (Cod. 64 der St. Galler Bibliothek als Illustration zur „Epistola Pauli ad Romanos"), ein kühner Versuch, ganz selbständig einen historischen Vorwurf zu gestalten. Die lebhaft agierenden Juden und Heiden sind in Zeittracht gekleidet, Kopf und Haltung des Paulus beweist, daß der Zeichner das Machtvolle, Beherrschende der Persönlichkeit des Apostels zum Ausdruck bringen wollte. Trotz der unruhigen und etwas schwülstigen Gewandbehandlung gehört diese Gestalt zu den bedeutendsten Offenbarungen des karolingischen Kunstgeistes.

Eine höhere Stufe als der Folchard-Psalter, namentlich auf dem Gebiete der Figurenmalerei bezeichnet das Psalterium Aureum, der goldene Psalter in St. Gallen. Zwar decken sich auch hier nur in der Ornamentik Wollen und Können, aber uns zieht in den figürlichen Darstellungen der kühne Mut an, der daran geht, nur mit dürftigen karolingischen Reminiszenzen ausgerüstet, aus eigener Phantasie heraus, die sich ihre Kräftigung an den Bildern des wirklichen Lebens holt, eine Reihe von Szenen zu schaffen, welche dem geschriebenen Worte Leben und Wirklichkeit geben sollen. Den Anfang dieser Darstellungen bildet das typische Bild von David mit seinen Chören, doch hier wieder anders abgewandelt als im Psalterium oder der Bibel Karls des Kahlen. Hier thront David auf hohem Polstersitze, die Trabanten fehlen, zwei der obersten Sängermeister schlagen Cymbeln, zwei tanzen. Nach einer Darstellung des heil. Hieronymus als des Übersetzers der Bibel folgen nun sechzehn Illustrationen, welche Begebenheiten aus der Geschichte Davids vorführen. Schon in der Aufführung und in der Wahl der Szenen zeigt hier der Künstler seine Unabhängigkeit sowohl von Byzanz wie von Rom. Der allegorisierenden Auffassung der Byzantiner geht er durchaus aus dem Wege, und von der Stimmung, welche die Wahl der Motive im altchristlichen Rom leitet, unterscheidet sich die seine durch die Lust an Kriegsgetöse und Schlachtenlärm. Und diese Stimmung der Zeit kleidet sich auch in das Gewand der Zeit. Die Darstellungen beginnen mit der Salbung Davids durch Samuel, der Erbauung der Stiftshütte, der Aufstellung der Bundeslade; dann führt uns der Maler mit besonderem Behagen Davids Kämpfe und seine Verfolgungen durch Saul vor. Gerade in diesen Szenen vergessen wir über den Drang lebendig zu schildern, über der oft

glücklich zum Durchbruch kommenden guten Beobachtungsgabe die Unbeholfenheit der Hand und die technische Dürftigkeit. Der Auszug des Heeres z. B. zeigt in der ganzen Auffassung, in der Haltung der Reiter, dem munteren Schritt der Pferde, daß



Auszug der Krieger. Aus dem Psalterium aureum zu St. Gallen.

der Maler bemüht war, Selbstgeschautes so treu, als es ihm möglich, wiederzugeben. Dieses Streben nach Naturwahrheit geht allerdings nur auf die allgemeine Bewegungslinie, auf den Kontur des Hergangs — oder besser auf dessen ideelle Wahrheit; das Detail der Natur nachzubilden, die äußere Erscheinung naturwahr wiederzugeben, kommt dem Künstler gar nicht in den Sinn. Er malt die Pferde rot, grau, gelb,

violett, er giebt dem Haupthaare bald den Glanz des Goldes (Hieronymus), Silbers (David), bald die Farbe von grün, purpur, mennigrot ohne jegliches Bedenken, wohl nur aus Freude an der Farbe. Seine Zeichnung ist immer unbeholfen, unrichtig, aber das hindert ihn nicht, selbst lebendigste Bewegung schildern zu wollen. Seine Technik ist die, daß er die Zeichnung meist nur schwach laviert, bloß bei den Initialen wendet er durchgängig Deckfarbe an. In der Ornamentik sind die irischen Anklänge seltener als im Folchard-Psalter.

Den Künstler — oder nach anderer Meinung — die Künstler des goldenen Psalters kennen wir nicht, aber wir wissen, daß in jener Zeit, da er entstand, und der unmittelbar darauf folgenden St. Gallen eine Reihe von Brüdern besaß, deren Können und Charakter eine solche Leistung wohl zugetraut werden darf. Abt Salomon III. selbst, der von 890 bis 920 an der Spitze des Klosters stand, war ein Künstler im Malen der Handschriften; Sintrams Finger wurden von aller Welt diesseit der Alpen bewundert, und St. Gallen besitzt noch sein Hauptwerk, das Evangelium longum (Stiftsbibliothek Nr. 53), dem freilich die künstlerisch durchgebildete Ornamentik des Folchard-Psalters oder des goldenen Psalters mangelt.*) Und nun erst Tuotilo, „ein Mensch von Muskelarmen und von allen Gliedern so, wie Fabius die Athleten auszulesen lehrt. Er war beredt, von heller Stimme, zierlich in erhabener Arbeit und ein Künstler in der Malerei, ein Musiker“... „Ein geschickter Bote in der Ferne und Nähe, war er in Bauten und in seinen übrigen Künsten erfolgreich, des Zusammenfügens der Worte in beiden Sprachen (latein und deutsch) mächtig und von Natur darin tüchtig, im Ernst und im Scherz dergestalt gemütlich, daß einst unser Karl (der Dicke) denjenigen gescholten hat, welcher einen Menschen von solcher Naturanlage zum Mönche gemacht habe. (Ekkehart IV. cap. 34.)

Mit St. Gallen wetteiferten andere Klöster, so Fulda, wo bereits durch Hrabanus (Abt 822—842) ein bestimmter Teil der Einkünfte des Klosters der Herstellung künstlerischer Arbeiten zum Schmucke der Kirche zugewiesen wurde und wo begabte jüngere Novizen und Brüder, wie in jeder anderen Kunsttechnik, auch in der Buchmalerei unterrichtet wurden. So Corvey, wo auf das Jahr 895 ein Bruder Theodegar gerühmt wird, der mit der Feder, gar künstlich, das Leben Christi zu zeichnen verstand. Die Beziehungen, in welchen Hrabanus zu den karolingischen Hofkreisen stand, werden wie in St. Gallen gewiß nicht ohne Rückwirkung auf die Malerei geblieben sein. Mochte in solchen Klosterschulen, die außerhalb des unmittelbaren Einflusses der Hofkultur standen aber doch mit derselben Fühlung hatten, noch eine Vermittelung zwischen karolingischen Tendenzen und kühnem aber in seinen Äußerungen unbeholfenem Selbständigkeitsdrang eintreten, so fehlen uns auch die künstlerischen Leistungen dieser Periode nicht, welche der Mangel jeder Schule charakterisirt, wo jede ernste Rücksicht auf Vorbilder aufgegeben, die höchstens unter dürftiger Einflußnahme unverarbeiteter oder nur leise nachwirkender künstlerischer Eindrücke, ohne Übung, nur aus dem Drange zu gestalten, entstanden sind. Hierher gehören die Illustrationen in der Wessobrunner Handschrift (München, kgl. Bibliothek, lat. 22053),

*) Zwei Buchstaben, ein L und ein C von besonderer Schönheit, sollen nach Eckhardts IV. Casus Sancti Galli das Werk des Abtes Salomon sein (I. 28).

welche den Traktat über die Aufsuchung wie Auffindung des Kreuzes (De inquisitione vel inventione crucis) begleiten. Es sind 18 Federzeichnungen, in welchen nur Geräte, Gewänder, hie und da das Haupthaar leicht angetuscht worden sind. Die stammelnde Hand eines Kindes giebt sich darin kund. — Die Zeichnung der Köpfe begnügt sich mit den dürftigsten Zügen; der Ausdruck der Bewegung ist nicht selten von krampfhafter Lebendigkeit, manchmal aber verhältnismäßig wahr zur Erscheinung gebracht. Dies ist z. B. der Fall bei der Zeichnung des Waffenträgers auf fol. 12 terg., bei den beiden nach dem Kreuz grabenden Männern (fol. 13). Helena erscheint in der Fürstentracht der Zeit, wie überhaupt Zeitkostüm durchgängig zur Anwendung kommt.



Taufe der Juden. Aus dem Wessobrunner Kodex in München.

Die Handschrift mit ihren Zeichnungen entstand 814 oder 815. Es ist nur ein geringer Fortschritt, welcher in den Illustrationen des ein halbes Jahrhundert später entstandenen Heliand von Ottfried aus Weißenburg im Elsaß bemerkt werden kann (Wien. Hofbibliothek). Drei Bilder enthält die Handschrift: Christi Einzug in Jerusalem, das Abendmahl und die Kreuzigung. Von diesen ist das Abendmahl ein rohes Machwerk späterer Zeit. Wahrscheinlich ist damals auch der Einzug in Jerusalem überarbeitet worden, an welchen die drei Köpfe über den beiden Figuren rechts, dann alle Figuren in der oberen Hälfte des Bildes sich als spätere Zuthat erweisen. Auf die allgemeinen Linien der Komposition der Kreuzigung mag die Erinnerung an ein frühchristliches Elfenbeinrelief eingewirkt haben. Eingehender einem Vorbilde zu folgen, wäre der Zeichner gar nicht in der Lage gewesen; er giebt nur die allgemeinen Linien des Körpers wieder, ohne eine Spur von Modellierung. Aber die Bewegung ist ausdrucksvoll und, soweit das Ursprüngliche am Einzug in Jerusalem

ein Urteil gestattet, mit Hilfe aus dem Leben geschöpfter Anregungen zum Ausdruck gebracht. Die Zeichnung war ursprünglich nur leicht laviert; die Deckfarbe in einzelnen Gewandpartien ist wohl durchaus spätere Zuthat.

So sind denn bereits im karolingischen Zeitalter die Spuren einer künstlerischen Richtung wahrnehmbar, die in schroffem Gegensatz zu jenen mächtig herrschenden Schulen steht, welche durch Vorbild und Lehre eine hohe formale Vollendung erreichen, aber auch so sehr unter dem Bann der Vorbilder sich befinden, daß sie nur schüchtern dem eigenen Auge und noch zaghafter der eigenen Phantasie zu vertrauen wagten. Die erstere Richtung dagegen von der großen antikisierenden Bildungsströmung mehr oder minder abgeschlossen, muß wollend oder nichtwollend eigene Wege gehen, sie fühlt sich gezwungen, der großen Lehrmeisterin der Natur Blicke zuzuwerfen, zunächst allerdings noch schüchtern und völlig ratlos gegenüber dem Geschauten.

An welche der beiden Richtungen der Beginn der Entwickelung eines nationalen Stils sich knüpfen wird, kann nicht zweifelhaft sein. Freilich noch länger als zwei Jahrhunderte übt die durch Karl den Großen begründete Richtung die unbestrittene Herrschaft aus, erreicht sogar erst lange nach dem Sturze des karolingischen Weltreichs, gefördert und genährt durch neue mächtige Anregungen, die Höhe ihrer Leistungsfähigkeit. Erst dann beginnt ihre Lebenskraft, die nicht in dem nährenden Boden der Natur, sondern nur in schwachen Abbildern derselben wurzelt, mehr und mehr zu versiegen, um endlich der kräftig gewordenen volkstümlichen Richtung völlig zu erliegen. Das zu schildern ist dem folgenden Abschnitt vorbehalten.*)

---

*) Abbildungen für dieses Kapitel bietet außer schon Citiertem das monumentale Werk von Bastard (Peintures et ornaments des manuscripts) in seltener Reichhaltigkeit. Einige Ergänzungen geben noch: Du Sommerard: Les Arts au moyen âge, Album; Humphrey: The illuminated books of the Middle Ages; Westwood: Palaographia Sacra Pictoria; Silvestre: Paléographie Universelle, das schon citierte Werk von Ed. Fleury über die Miniaturen der Bibliothek zu Laon und dessen: Les Manuscrits a miniature de la bibliothèque de Soissons (1865). Einzelnes in der Publikation der Palaogr. Society. Das Psalterium Aureum von St. Gallen hat Rahn in einer mustergültigen, mit Abbildungen reich ausgestatteten Monographie behandelt. Andere Specimina der St. Galler Bibliothek in dem seltenen Werke Imagines et Fac-Similia juxta exemplaria Codicum Sangallensium (Cooper Rymeri foedera appendix). Das Evangeliar Karl des Großen in der Schatzkammer in Wien ist Gegenstand einer gleichfalls mit Abbildungen versehenen Monographie Arneths in den Denkschriften der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Cl. Bd. XIII.



Darstellung der Tapferkeit. Aus dem Sakramentarium von Autun.



Aus d. Hs. 139 der Dombibliothek zu Trier.

III.

Unter der Herrschaft lateinisch-karolingischer Überlieferung.

Die Zerstörung des karolingischen Weltreichs, die Geburtswehen, welche die Schöpfung des modernen Deutschlands und Frankreichs begleiteten, haben die unter Karl dem Großen angebahnte litterarische und künstlerische Entwickelung nicht von der Wurzel aus abgebrochen. Die durch die karolingische Dynastie besonders bevorzugten Klöster wurden zwar, als die vornehmsten Träger dieser Entwickelung, durch den Wechsel der Dinge betroffen, aber dafür blühten auf eigentlich deutschem Boden, gefördert durch die Gunst der neuen Dynastie, andere Stiftungen empor, welche, in gleichem Geiste und von gleicher Thatkraft getragen, auf den von jenen eingeschlagenen Wegen weiter gingen. Doch das entsprach dem Lauf der Dinge und den natürlichen Entwickelungsgesetzen, daß die Energie der Wirkung der von Karl gegebenen Anregungen sich schwächte, wie dies die Leistungen vom Ende der karolingischen Epoche schon bewiesen, und daß also Gefahr vorhanden war, die von Karl angebahnte Richtung könne sich früher ausleben, bevor eine ganz auf nationalem Boden emporgewachsene im stande gewesen wäre, die künstlerischen Bedürfnisse zu befriedigen. Und dieses Ausleben hätte beschleunigt werden müssen, wenn die Zersetzung des karolingischen Reiches ein langwieriger chronischer Prozeß geworden wäre.

Das letztere war nicht der Fall, denn mit der Königswahl von 919 war Deutschland als Staat geschaffen und erhielt in Heinrich einen mächtigen Schirmherrn seiner nationalen Ehre und Macht. Aber auch die erstere Sorge wurde benommen. Heinrich selbst mußte allerdings die Jahre seiner Regierung fast ausschließlich der äußeren und inneren Sicherung des neugegründeten Reiches widmen, aber schon unter seinem Sohn und Nachfolger Otto I. ward auch der geistige Ausbau des Reiches in Angriff genommen. Der Mittelpunkt dieser Strebungen war Bruno, Erzbischof von Köln, Ottos Bruder und diesem „in heiterer Gemeinschaft des Lebens und aller Geschäfte“ bis zum Tode verbunden. Die Quellen, von welchen man die wunderthätige Erneuerung und Blüte geistigen Lebens erhoffte, waren dieselben, aus welchen die karolingische Zeit geschöpft hatte: Bruno selbst ist der gelehrte Vermittler unter den streitenden gelehrtesten Kennern des griechischen und römischen Altertums. Und sein Beispiel treibt zur Nachfolge. Zahlreicher als in karolingischer Zeit werden nun die Pflanzschulen antiker Bildung und so eifrig wie nur die Genossen der litterarischen

Tafelrunde Karls des Großen widmen sich die Schüler Brunos dem Studium der Schriftmäler des klassischen Altertums. In St. Gallen entsteht der in lateinischen Hexametern geschriebene deutsche Heldengesang Ekkehards, Walter mit der starken Hand (Waltarius manu fortis), im Kloster Gandersheim wetteifert die Nonne Roswitha in sechs in lateinischer Prosa geschriebenen Komödien mit Terenz selber; die Romane des sinkenden Altertums, so der von Alexander dem Großen, oder der Abenteuerroman Apollonius von Tyrus, werden Lieblingslektüre der Gebildeten. Die Bildungstendenzen und die Geschmacksrichtung der karolingischen Zeit haben also keinen Wandel erfahren, wie denn ja auch die Wiedergeburt des römischen Weltreichs der ideale Zielpunkt politischer Thatkraft blieb. War das Reich der Franken noch zeitlich enger an das römische Weltreich geknüpft, so stellten nun die fortwährend unternommenen Römerzüge eine innigere Fühlung mit den antiken Kulturdenkmälern her, und nicht bloß die Leiber christlicher Märtyrer brachte man über die Alpen, sondern auch die geistigen Reliquien heidnischer Weisen und Dichter.

Diese Strömung der Zeit bedingte es, daß der durch die karolingische Malerei angesammelte Formenschatz wie ein Eigengut angesehen wurde. Dieselben monumentalen Quellen, aus welchen jene schöpfte, hatten ja die unangefochtene Autorität behalten. Nur eine Frage heischt Antwort. Trat nicht das orientalische Element, das seinen Weg schon in die karolingische Kunst gefunden hatte, begünstigt durch politische Verhältnisse, in kräftigen Wettbewerb mit der weströmischen Autorität? Weil man an einen vollständigen Abbruch des künstlerischen Lebens in der ersten Hälfte des zehnten Jahrhunderts glaubte, darum bedurfte man auch eines besonderen Deus ex machina, der die mächtige Anregung zu dem Wiederbeginn der Entwickelung gab. Die Heirat Ottos II. mit der Byzantinerin Theophanu bot Veranlassung, diesen Deus ex machina in griechischen Malermönchen zu finden. Zunächst hat Theophanu als Gattin Ottos II. und als Vormünderin Ottos III. durch nichts verraten, daß sie etwas anderes sein wolle, als des deutschen Reiches Fürstin. Das Zeremoniell des Hofes, zum Teile auch die Frauentracht mögen durch Theophanu einige Änderungen erfahren, die griechische Sprache zum mindesten in Hofkreisen populärer als bisher geworden sein: die Kunstentwickelung erlitt keine nachweisbare Umlenkung auf dem in der Karolingerzeit eingeschlagenen Pfade; selbst unter Ottos III. Herrschaft, die in weit höherem Maße, als seine Mutter, morgenländische Sitten und Einrichtungen begünstigte, änderte sich dies nicht. Werke byzantischer Kleinkunst hatten schon zur Merovingerzeit ihren Eingang ins Abendland gefunden, schon Karls des Großen Vater Pipin besaß griechische Bücher; das ist auch jetzt nicht anders geworden, ja bei den gesteigerten Luxusbedürfnissen, bei dem starken Verkehrzug zwischen Morgen- und Abendland nahm jetzt die Einfuhr byzantinischer Kunstindustrie in hervorragendem Maße zu und einzelne Techniken der Kleinplastik gehen im ganzen Abendland zu Byzanz in die Lehre. Die Kunstproduktion der Zeit ist zu naiv, um nicht Anregungen da aufzunehmen, wo sie diese findet, so hat sich auch die Malerei nicht gegen die Werke byzantinischen Kunstfleißes abgeschlossen. Weil sie aber, ungleich den meisten Kleinkünsten, bereits eine fest eingewurzelte technische und stilistische Überlieferung hatte, darum trat dieser Einfluß nicht als bestimmende Macht in der Entwickelung zu Tage, sondern nur in vereinzelten Werken und ist auch dann zumeist nur stofflicher, d. h. ikonographischer Art.

Klöster und Bischofsresidenzen bergen jetzt wie früher die Schreibstuben und Malerwerkstätten; hat nun auch die Wanderlust griechischer Mönche manchen Insassen in die abendländischen und auch deutschen Klöster geliefert, wer wollte gerade in diesem vereinzelten Insassen jedesmal das künstlerische Genie des Klosters entdecken? Im elften Jahrhundert lassen sich hundertsiebzehn Fahrten nach dem heiligen Lande zählen, die meisten nahmen ihren Weg über Byzanz, und doch hat dieser wie nie zuvor lebendige Verkehr mit griechischer Kultur kein erfrischendes erneuendes, aber auch kein ablenkendes Element der dem völligen Verfall zueilenden deutschen Malerei zugebracht. Die äußeren Anhaltspunkte fehlen also, die einen bahnweisenden Einfluß des byzantinischen Elementes auf die deutsche Malerei erklären könnten; für die Unabhängigkeit in der Formensprache, in der Farbenwahl und Farbenstimmung, selbst in der Maltechnik werden die Denkmäler selbst Zeugnis ablegen.

Wenn so die Malerei dieses Zeitraums ihre künstlerischen Grundsätze von der karolingischen Malerei herübernimmt, wenn ihre Formensprache aus gleichen Quellen schöpft, wenn sie sich auch da, wo die karolingische Malerei schöpferisch auftrat — im Ornament — als der Träger des gleichen Formengeschmacks erweist, so wird es klar, daß ihre Bedeutung für die Entwickelung nur darin liegt, die übernommene Formensprache veredelt, sie aber auch biegsamer gemacht zu haben, was schon durch den leidenschaftlicheren Takt, welcher Empfindung und Bewegung eigen war, gefordert wurde — und daß sie in der überkommenen Sprache den Ausdruck für eine große Zahl neuer Motive, welche der karolingischen Malerei noch fremd waren, gefunden hat. Zunächst erfuhr der biblische und legendarische Bilderkreis eine namhafte Erweiterung. Diese Erweiterung kam besonders dem Neuen Testament zu gute. Wahrscheinlich ist darauf die kirchliche Liturgie von maßgebendem Einflusse gewesen. Auch für das Mittelalter bleibt die Lehre der Kirchenväter in Ansehen; die Malerei hat zwar auch einen ornamentalen Zweck, doch vor allem einen pädagogischen: sie ist die Bibelschrift für die Analphabetiker. Und wie nun die Liturgie der Messe und des kirchlichen Offiziums im Jahrescyklus die Heilsgeschichte vom Fall bis zur Erlösung feiert, wie sie diese den Gläubigen durch den Mund des Predigers verkündet, so soll die Malerei mit ihren Mitteln diese Aufgabe der lehrenden Kirche unterstützen.

„Wenn die gläubige Seele zufällig das mittels Zeichnung dargestellte Bild des Leidens unseres Herrn gewahr wird, ergreift es sie. Wenn sie betrachtet, welche Martern die Heiligen an ihren Leibern erduldet, welche Belohnungen des ewigen Lebens sie empfangen, wählt sie die Bahn eines besseren Lebens. Wenn sie sieht, wie viel Himmelsfreuden, wie viel Qualen höllischen Feuers es giebt, ermutigt sie das Vertrauen auf ihre guten Thaten und schlägt die Furcht darnieder bei Betrachtung ihrer Sünden" — sagt Theophilus in der Einleitung seiner kunsttechnischen Encyklopädie, welche in diesem Zeitraum geschrieben wurde. Die Liturgie war es auch, welche die schon von der Karolingerzeit angenommene typologische Anordnung, d. h. die durch innere Bezüge bestimmte Gegenüberstellung von Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, durch ihre parallele Anordnung der Lesestücke der Epistel und des Evangeliums angeregt hatte, und nun auch weiterhin populär machte.

Von Darstellungen aus dem Neuen Testament traten nun die Thaten und Wunder Christi in den Vordergrund, die Passion, welcher die karolingische Malerei wenig

Neigung entgegengebracht hatte, wurde nun über die römisch-altchristliche Malerei hinaus um einige Motive bereichert (z. B. Dornenkrönung), und ebenso fanden die Gleichnisse bereits gegen Ende des zehnten Jahrhunderts vereinzelte Gestaltung.

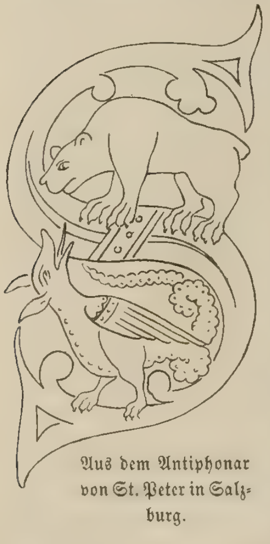
Die Reliquienverehrung, die im zehnten und wiederum im elften Jahrhundert an einzelnen Stellen eine bis zum Paroxismus reichende Steigerung erfuhr, gab dann die Anregung für ein stärkeres Heranziehen der Heiligenlegende in den Bereich künstlerischer Darstellung. Ebenso findet die in Aufnahme kommende Verehrung Mariens mit Beginn des elften Jahrhunderts bereits ein vernehmliches Echo in der Malerei. Ihr Leben auf Erden, wie es die Apokryphen erzählen, ihre Verherrlichung im Himmel, werden Gegenstand künstlerischer Darstellung.

In der Buchmalerei gab auch der Inhalt der klassischen Dichter und Schriftsteller, die nicht minder eifrig als die heiligen Schriften von Mönchen und selbst von Nonnen für das Kloster selbst und für Gönner desselben abgeschrieben wurden, Stoff für die künstlerische Darstellung. Manchmal wurden die antiken Illustrationen nachgezeichnet, manchmal aber wagte man sich daran, den Inhalt des Dichters oder Schriftstellers nach eigener Auffassung schlecht und recht in Bilder zu übersetzen. In der Wandmalerei hat, wie in der karolingischen Epoche, auch das Zeitgeschichtliche hie und da Darstellung gefunden.

Wie schon angedeutet wurde, waren auch in diesem Zeitraum geistliche Würdenträger, Bischöfe und Äbte, die eigentlichen Förderer der Kunst; und zwar nicht bloß im Sinne des Mäzenatentums, sondern auch durch persönliches Eingreifen. Hadamar von Fulda (927—956) z. B. erneuerte die Anordnung des Rhabanus, durch welche ein wesentlicher Teil der Klostereinkünfte künstlerischen Zwecken zugewendet und die Heranziehung künstlerischen Nachwuchses zu einer stäten Angelegenheit der Klosterleitung gemacht wurde. Ganz ähnliche Ziele verfolgte Bardo, als er im dritten Jahrzehnt des elften Jahrhunderts zum Abte des Klosters Werden berufen wurde. Dem Abt des lothringischen Klosters Gorze, Johannes (im Kloster seit 933), rühmt sein Schüler und Biograph nach, daß er in fast allen Künsten erfahren gewesen sei. St. Gallen besaß unter der Regierung des Abtes Purchard Insassen, die in jedem Zweig der Wissenschaften und Künste mit den Besten der Zeit wetteifern konnten, so Notker, der Dichter, Arzt und Maler war, und Chunibert; und im benachbarten Kloster Reichenau wurde Abt Witigowo (985—997) bis zur Verschwendung durch seinen Kunsteifer fortgerissen. Corvey, Tegernsee, Petershausen verzeichnen in ihren Annalen und Chroniken mit Stolz die Namen von Brüdern, welche durch ihre künstlerischen Leistungen das Kloster berühmt machten. Hinter den Klöstern blieben die Verwalter der Bistümer nicht zurück. Die kräftigen Anregungen, welche Ottos I. Bruder, der Erzbischof Bruno von Köln, gegeben, wirkten weiter. Bis zum Ausgang des zehnten und Beginn des elften Jahrhunderts sind die Geisteserben Brunos nicht selten, die politische Gewandtheit, ausgreifende Thatkraft mit unbescholtenem Wandel, hoher wissenschaftlicher Bildung und regem, nicht selten leidenschaftlichem Kunsteifer verbinden. Aribo von Mainz, Gebhard von Konstanz, Thietmar von Merseburg, Meinwerck von Paderborn, vor allen aber Bernward von Hildesheim, sind typische Zeugen dafür. Um ein Zeugnis für viele anzuführen, mag Thangmar, der Lehrer und Biograph Bernwards, über diesen das Wort haben:

„Auch war keine Kunst, die er nicht versuchte, wenn er sie auch nicht bis zur Vollkommenheit sich aneignen konnte. Nicht nur in unserem Münster (Hildesheim), sondern an verschiedenen Orten richtete er Schreibstuben ein, so daß er eine reichhaltige Büchersammlung, sowohl göttlicher als philosophischer Schriften zusammenbrachte. Die Malerei aber und die Skulptur und die Kunst, in Metallen zu arbeiten und edle Steine zu fassen und alles, was er nur feines in dergleichen Künsten ausdenken konnte, ließ er niemals vernachlässigen, so daß er auch an überseeischen und schottischen Gefäßen, die der königlichen Majestät als besondere Gabe dargebracht wurden, das, was er selten und ausgezeichnet fand, zu nützen wußte. Er führte auch talentvolle, vorzüglich begabte Knaben mit sich an den Hof oder auf längere Reisen und trieb sie an, sich in allem dem zu üben, was in irgend einer Kunst als das würdigste sich darbot. Außerdem beschäftigte er sich mit musivischen Arbeiten zum Schmuck der Fußböden und verfertigte auch Dachziegel nach eigener Erfindung ohne irgend eine Anweisung."

Die Leistungen der Malerei dieser Periode liegen wie zur Karolingerzeit auf dem Gebiete der eigentlichen Wand- und Buchmalerei. Die Tafelmalerei ist wenig und nur in roher Art geübt worden, wie sich aus den Andeutungen des früher erwähnten Theophilus schließen läßt. Das Mosaik trat als Wandschmuck zurück. Italien, das für diesen Zweig der Malerei dem Norden die Lehrer gesandt hatte, sah ja auf eigenem Boden diese Technik in solchem Maße in dieser Zeit verfallen, daß es Meister aus Byzanz herbeirufen mußte, um die alte Technik wieder aufleben zu machen.



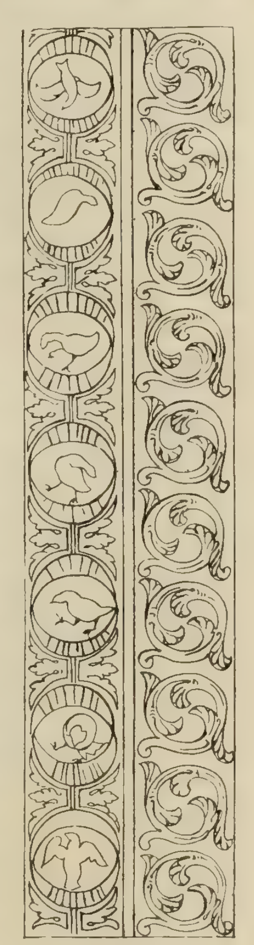
Aus dem Antiphonar von St. Peter in Salzburg.

chon die altchristliche Basilika forderte für die Apsis und die Oberwände des Mittelschiffes malerischen Schmuck. Die romanische Kirche, welche nur eine durch ethnographische und liturgische Einflüsse bedingte Entwickelung der römischen Basilika ist, hat wie diese für die breiten Wandflächen der Dekoration dringend bedurft.

Kein Wunder, daß wir von zahlreichen großen Bildercyklen hören, welche gleichsam eine monumentale Bilderbibel im Innern der Kirche aufrollen sollten. Leider nur hören! denn elementare Ereignisse und der Wandel des Kunstgeschmackes haben gleichviel dazu beigetragen, die monumentalen Zeugnisse des ersten Aufschwunges deutschen Kunstgeistes, persönlichen Ruhmesdranges und religiösen Feuereifers zu zerstören. Doch ein großartiges Denkmal der Wandmalerei vom Ausgang des zehnten Jahrhunderts ist durch die Pietät der Gegenwart für das Thun und Sinnen der Vergangenheit wiedergewonnen worden: das sind die Wandgemälde in der kleinen Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau.*) Dieser eine Cyklus ist aber

*) Die Wandgemälde in der Georgskirche wurden erst vor wenigen Jahren durch den Pfarrverweser Feederle unter der Tünche entdeckt. Eine mustergültige Publikation verdanken wir Prof. Kraus. Vgl. die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, aufgenommen von Fr. Beer, herausgegeben von Fr Kraus. Freiburg i./B., 1884.

ausreichend, uns den monumentalen Stil jener Epoche, seine Wurzeln und Vorbilder vor das Auge zu führen. Der erste Bau der Kirche war eine Stiftung des Abtes Hatto vom Ende des neunten Jahrhunderts, doch davon haben sich nur die östlichen Teile erhalten. Der prachtliebende Abt Witigowo (von 985 an) unternahm einen Umbau, dem das noch bestehende dreischiffige Langhaus mit der Westapsis angehört. Im Jahre 997 mußte er seine Würde niederlegen, denn seine Baulust, sein Prachtsinn brachte das Vermögen des Klosters in Unordnung. Wir danken ihm seine Verschwendung, entstand doch auf seinen Auftrag hin der reiche malerische Schmuck im Innern der Kirche. Dieser beginnt schon an den Säulen, welche die Schiffe trennen. Die Schäfte haben einen tiefroten Anstrich, die Kapitelle sind mit Gelb in Gelb gemalten Blattornamenten geschmückt. Zwischen den Archivolten sind Medaillons mit den Brustbildern von Propheten und Heiligen auf dunkelbraunem Grunde angebracht. Dann folgt ein dreifacher Mäander, in die Perspektive gezogen — ein ornamentales Motiv, welches auch von der karolingischen Malerei mit Vorliebe, namentlich bei den Bogen der Kanonestafeln, angewendet wurde. Darüber befinden sich dann die Wandbilder, die auf blauem Grund, in überlebensgroßen Figuren ausschließlich Ereignisse des Neuen Testaments, und zwar Christi Wunderthaten darstellen, also Christi erlösende Kraft verherrlichen. Senkrecht laufende Ornamentbänder scheiden die einzelnen Gemälde voneinander. Der Inhalt derselben ist folgender: 1) Auferweckung des Lazarus, 2) Erweckung der Tochter des Jairus, 3) Auferweckung des Jünglings von Naim, 4) Heilung des Aussätzigen — dann (auf der entgegengesetzten Wand) 5) die Teufelaustreibung bei Gerasa, 6) Heilung des Wassersüchtigen, 7) Stillung des Seesturmes, 8) Heilung des Blindgeborenen. Darauf folgt unterhalb der Fenster wieder ein Mäanderfries und zwischen diesem die Kolossalfiguren der Apostel. Ein dritter Mäander schließt die Obermauer unter der Decke ab. Unterhalb der Wandbilder laufen metrische Inschriften hin — die sogenannten tituli — welche über den Inhalt der Gemälde aufklären. Bis auf die Heilung des Aussätzigen sind sämtliche der hier dargestellten Stoffe bereits der römisch-christlichen Kunst bekannt — die Heilung des Aussätzigen ist erst auf Elfenbeinen des zehnten Jahrhunderts nachweisbar.



Ornamentfries von einer Wand in St. Georg zu Oberzell.

Und wie die Stoffe dem altchristlichen Kunstvorrat entnommen, so trägt auch der Stil die Züge dieser Kunst. Christus ist stets unbärtig in jugendlicher Gestalt gebildet, die Köpfe der Heiligen und Apostel zeigen die Typen der römischen Mosaiken. Die antike Gewandung ist bei allen Trägern der Handlung angewendet; sie zeigt glückliche Anordnung und einfachen Wurf — Nebenpersonen sind öfters in die Tracht der Zeit gekleidet. Auch die Architektur trägt den Stilcharakter der lateinischen Kunst, reiner als dies selbst in karolingischen Miniaturen der Fall ist,

wo vereinzelt orientalische Stilelemente nachweisbar waren. Das reicht aber nicht aus, auf Künstler zu schließen, die aus Italien herbeigerufen worden seien. Aus den latinisierenden Formen weht ein eigentümlich starkes originales Leben, das auf Kräfte weist, die in erlernter fremder Sprache manches Eigene sagen möchten. Ein rührendes Ringen, die übernommenen Typen und Gestalten aus ihrer Ruhe aufzurütteln, die Laute der Empfindung kräftiger zu accentuieren, den inneren Anteil äußerlich durch Bewegung und Gebärde zu bekunden, ist den meisten Gruppen und Gestalten eigen, und der Spott verstummt, auch wenn diese Absicht von so kläglichem Erfolg begleitet ist, wie in der Auferweckung des Lazarus, wo die Figur der Maria Magdalena, die sich zu Christi Füßen niedergeworfen, den Kopf aber nach dem Wunder hin wendet, nur ein unförmlicher verrenkter Menschenklumpen ist. Wie trefflich aber klingt das Momentane der Bewegung bei den ausschreitenden Aposteln in der nachflatternden Gewandung aus, mit welcher dramatischen Lebendigkeit ist das Wunder der Er-



Jesus mit den Jüngern im Schiffe. Wandgemälde zu St. Georg in Oberzell.

weckung des Jünglings zu Naim erzählt, mit welchen burlesken Einzelheiten ist die Heilung des Besessenen ausgestattet, und eine wie großartige Feierlichkeit ist über die Darstellung des Sturmes auf dem Meere gebreitet! Da sind einzelne Züge einer unsicher tastenden, aber doch nach dem Großen und Wahren zielenden Phantasie — die in jener Zeit der italienischen Kunst durchaus fremd geworden waren. Und warum auch fremde Künstler herbeirufen? wie im neunten Jahrhundert, so besaß auch jetzt Reichenau Künstler, die, wie sich später zeigen wird, weit über den Klosterbann hinaus Ruf und Namen hatten.

Die Technik der Wandbilder ist eine sehr sorgfältige. Den Untergrund verputzte man mit gelbem Sand und rieb ihn glatt. Darauf wurden die Figuren zunächst gezeichnet, und die Umrisse mit einem kräftigen Braun nachgezogen. Dann trug man die Farben auf, jedoch wahrscheinlich nicht auf den ganz trockenen Grund, sondern wie Theophilus in seinem kunsttechnischen Handbuch lehrt, auf durch Besprengen angefeuchteter Mauer, da so die mit etwas Kalk versetzten Farben besser hafteten. Hierauf erfolgte die Modellierung der Fleischteile und Gewandung mit breiten Strichen,

erstere braun, letztere der Färbung der Gewandung entsprechend, und endlich wurde das Ganze durch Auffetzen mehr oder minder kräftiger weißer Lichter vollendet. Von einer eigentlichen Flächenmodellierung durch Halbtöne oder gar Lasuren kann natürlich keine Rede sein.

Die Wandbilder, welche im Innern der Kirche einst auch Chor und Apsis schmückten, sind fast völlig zerstört, erhalten dagegen sind noch die beiden Darstellungen, mit welchen die Stirnseite der Westapsis ausgestattet wurde. Sie führen die Kreuzigung und das Jüngste Gericht vor und sind unbedingt bald nach Vollendung der Wandbilder, also wohl noch gegen Ende des zehnten oder höchstens am Anfang des elften Jahrhunderts gemalt worden. Die Kreuzigung wurde bereits am Ende des fünften Jahrhunderts dargestellt — ob sie in den Ingelheimer Cyklus aufgenommen war, geht aus dem Wortlaut der Verse des Ermoldus Nigellus nicht klar hervor. Hier ist sie auf die einfachste Formel zurückgeführt: Christus, mit kurzem Schurz bekleidet, ohne Krone, zu den Seiten des Kreuzes Maria mit emporgehaltenen Armen und Johannes, die rechte Hand an den Kopf legend, eine Bewegung als Ausdruck der Trauer, die durch das ganze Mittelalter hindurch populär blieb.

Von weit größerer künstlerischer und ikonographischer Bedeutung ist die Darstellung des Jüngsten Gerichts. Bibel- und auch Kirchenväterstellen giebt es genug, welche zur Darstellung dieses Motivs anregen konnten — dennoch gewann diese Idee in der altchristlichen Zeit keine greifbare Form: die altchristliche Kunst begnügte sich mit einer allegorischen Andeutung, sei es, daß sie wie in einem Mosaik in St. Apollinare Nuovo in Ravenna, Christus darstellte, wie er die Schafe von den Böcken sonderte, sei es, daß sie die sog. Etimasia bildete, d. h. einen Thron, auf welchem ein Evangelium, darüber das Monogramm Christi sich befindet. Erst das sechste Jahrhundert begann in Predigt und Poesie dieser Vorstellung näher zu treten, sie mit Zügen auszustatten, welche stärker zur künstlerischen Gestaltung drängten. Ob die früh karolingische Kunst an dies Problem sich gewagt habe, ist zweifelhaft; eine von Alcuin für die Klosterkirche von St. Avold gedichtete Inschrift, die hier allein in Frage kommen könnte, geht im wesentlichen in ihrer Beschreibung über den Charakter der Majestas domini nicht hinaus, näher dagegen tritt der Darstellung des Jüngsten Gerichts eine der Inschriften, welche ein St. Galler Mönch um die Mitte des neunten Jahrhunderts dichtete, aber gerade hier hegt man gegründete Zweifel, daß diese Verse an einen bereits wirklich vorhandenen Bilderkreis anknüpften. So dürfte die Annahme kaum irrig sein, daß im Abendlande erst die Kunst des zehnten Jahrhunderts, wahrscheinlich unter dem Bangen der für den Ablauf des ersten christlichen Jahrtausends prophezeiten Weltkatastrophe an die Darstellung des Jüngsten Gerichtes in seinen charakteristischen Zügen, nämlich Verbindung des Gerichts mit der Auferstehung, sich gewagt hat.*) An eine byzantinische Anregung braucht nicht gedacht zu werden; das Symbolum legte die

*) Ein Blatt des angelsächsischen spätkarolingischen Utrecht-Psalters bringt die wesentlichen Elemente der Darstellung des Jüngsten Gerichtes (so auch die Auferstehung der Toten) als Illustration zu den Artikeln des Symbolums in flüchtiger Federzeichnung; doch da hier gar nicht der Versuch gemacht wird, diese einzelnen Elemente zu einer einheitlichen Komposition zusammenzuschließen, so kann auch nicht von einer „Darstellung des Jüngsten Gerichtes" im Utrecht-Psalter gesprochen werden.

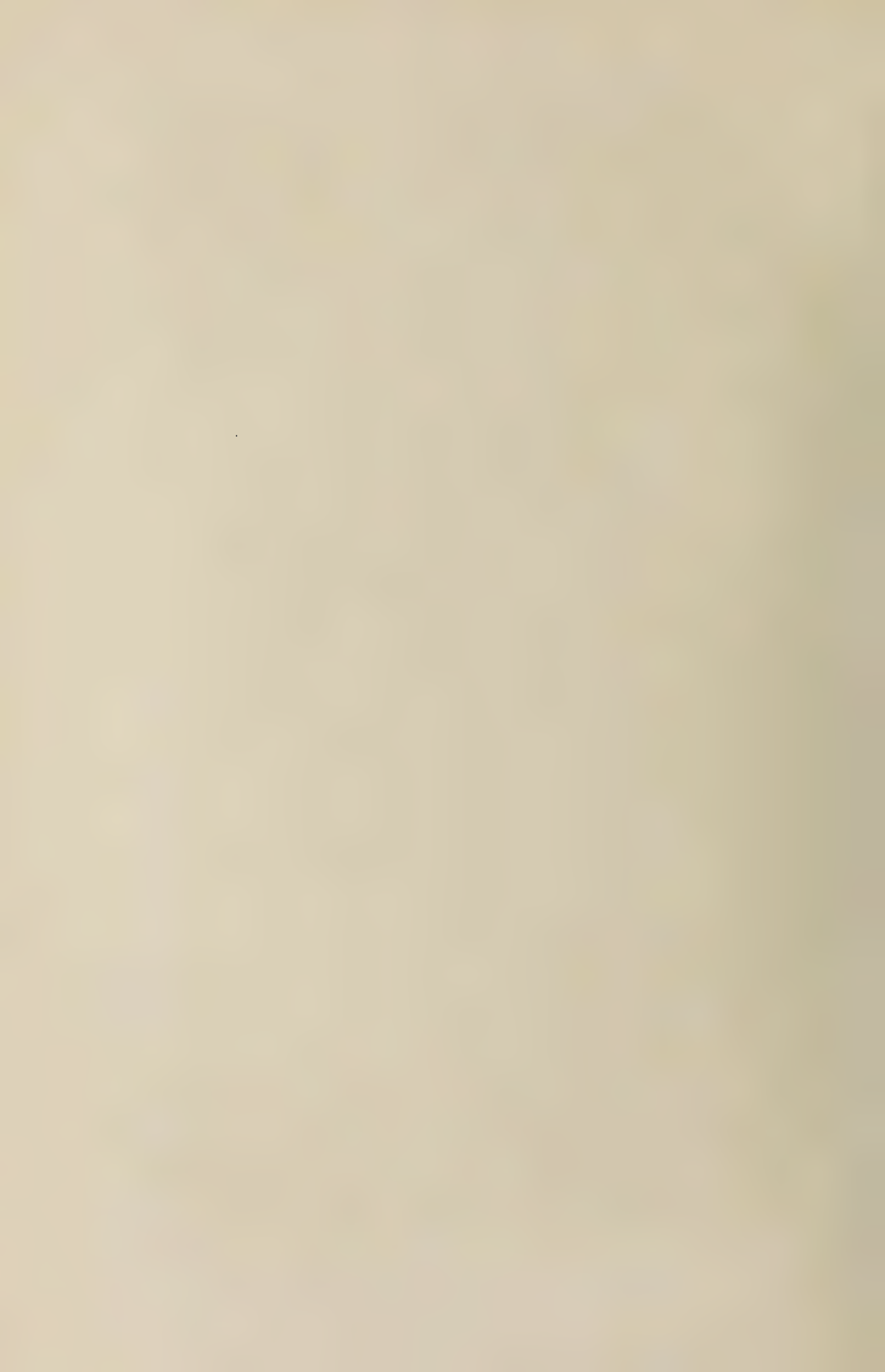
Verbindung der beiden Motive ebenso nahe, wie die im deutschen Volke lebenden Rechtsgewohnheiten. Jedenfalls, das Wandbild in Oberzell ist die älteste Darstellung des entwickelten Typus im Abendlande. Nicht das Tribunal bloß führt es vor, auch die zu Richtenden erscheinen — die Auferstehung der Toten wird mit der Darstellung der Gewalt und Herrlichkeit des Richters verbunden. In einer Mandorla thront Christus, seine Wundmale weisend, links steht Maria, rechts ein Engel mit dem Kreuze. Zu beiden Seiten sitzen je sechs Apostel — (doch nur von halber Größe wie Christus) — oben schweben vier in lange Gewänder gekleidete Engel, von welchen zwei in die Posaunen blasen, zwei die Bücher des Lebens aufschlagen. Darunter ist dann die Auferstehung der Toten geschildert; zum Teile nackt, zum Teile bekleidet, entsteigen dieselben den Gräbern, fast sämtlich die Hände, Gnade heischend, nach oben streckend.*) Der hier festgestellte Typus hat eine wesentliche Umwandlung durch die Kunst des Mittelalters nicht mehr erfahren; nur eine Erweiterung erhielt er dadurch, daß man noch Momente in die Gestaltung zog, welche jenseit des Herganges des Gerichtes lagen: nämlich die Darstellung des Lohnes und der Strafen der Gerichteten.

Der Gemäldecyklus der Georgskirche zu Oberzell ist das einzige uns erhalten gebliebene umfassende Denkmal der Wandmalerei der karolingisch-ottonischen Kunstperiode, der monumentale Beweis des unverbrüchlichen Zusammenhanges derselben mit dem römischen altchristlichen Stil. Schriftliche Kunde zwar kommt uns von vielen Orten her, namentlich bis über die erste Hälfte des elften Jahrhunderts hinaus, aber die Denkmäler sind verloren; doch ahnen können wir den Reichtum derselben, wenn wir die Berichte der Klosterchroniken lesen, wie den des Chronisten von Petershausen bei Konstanz, über den Wandschmuck der Kirche, welchen ihr Abt Gebhard gab (der Bau von 983 an), oder wenn wir uns mit dem Programm von einer solchen malerischen Ausstattung vertraut machen, wie es in den poetischen Inschriften enthalten ist, die der Benediktinermönch Ekkehard IV. ca. 1025 dichtete, und die dazu dienen sollten, die von dem Erzbischof Aribo für die Kathedrale von Mainz geplante malerische Ausstattung zu erläutern.**) — Auch dieser letztere Inschriftenkreis schließt, nachdem er die ganze Fülle alttestamentlicher und neutestamentlicher Motive mit stark typologischen Anklängen der künstlerischen Gestaltung vorgelegt, mit der Schilderung des Jüngsten Gerichts, die aber bereits der Darstellung des letzten Aktes der menschheitlichen Heilstragödie die Schilderung des himmlischen Lohnes der Guten und der Strafe der Verdammten hinzufügt. Spärlicher sind die Nachrichten, welche von profanen Wandmalereien Kunde geben. Doch daß man auch auf diesem Gebiete an kühnem Wollen nicht dem karolingischen Zeitalter nachstand, bezeugt eine Meldung des Bischof Liutprand. Darnach ließ Heinrich I. seinen über die Magyaren erfochtenen Sieg im oberen

*) Die Fleischteile sowohl im Jüngsten Gericht als auch in der Kreuzigung erscheinen jetzt schwarz infolge chemischer Zersetzung der Farbe. Es ist Adlers Verdienst, zuerst auf die Gemälde der Westapsis hingewiesen zu haben, (Baugeschichtliche Forschungen in Deutschland. I. Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau, Berlin, 1870).

**) Vgl. Frdr. Schneider: Der heilige Bardo. Nebst Anhang: Der dichterische Inschriftenkreis Ekkehards IV. des Jüngeren zu Wandmalereien am Mainzer Dom. Mainz, Franz Kirchheim, 1871.





Geschosse seines Palatiums zu Merseburg durch Malerei verewigen, und zwar in so vollendeter Weise, „daß man viel mehr die Wirklichkeit selbst als deren künstlerisches Abbild zu schauen vermeinte“ — wie der Berichterstatter preisend sich ausdrückt (Liutprandi hist. lib. II. c. 9). Deutet man dieses Lob des Zeitgenossen auch nur mit Rücksicht auf die Thatsache, daß die Entwickelung der Malerei, nicht bloß die Entwickelung der Technik und die Geschicklichkeit der Hand, sondern auch die der allgemeinen Fähigkeit zu sehen ist, so bleibt doch noch so viel übrig, daß hier der Wahrheit des Herganges durch den Ausdruck leidenschaftlicher kräftiger Bewegung Rechnung getragen worden war.



Aus dem Echternacher Evangeliar; Gotha.

Ein einziges Denkmal war es, das einen Schluß auf Komposition und Stil der Wandmalerei dieser Epoche ermöglichte; will man dagegen ein Bild der auf- und absteigenden Entwickelung der Malerei dieses ganzen Zeitraumes, also bis gegen die Mitte des zwölften Jahrhunderts hin gewinnen, so ist es wie in karolingischer Zeit die Buchmalerei, welche zu Rate gezogen werden muß.

Was den vereinzelten Denkmälern der Wandmalerei gegenüber nur den Reiz und die Bedeutung der Vermutung hatte, das erhebt sie zu unantastbarer geschichtlicher Gewißheit: die Einheit des Stils in der karolingischen und sächsischen Periode — sie giebt aber auch Aufschluß über die Zeit und die Ursachen des eintretenden und wachsenden Verfalles dieses Stils und über die stärkere Triebkraft jener Kunstkeime, aus welchen sich eine neue nationale Formensprache entwickeln sollte. Betrachtet man die örtliche Ausdehnung des Gebietes, auf welchem die Bewegung sich vollzieht, so zeigt sich gleich in dieser ersten Periode der Existenz des deutschen Reichs eine entschiedene Dezentralisation künstlerischen Lebens im Vergleich zum karolingischen Zeitalter. Während in wissenschaftlicher Beziehung, namentlich zu Brunos Zeit, ein Mittelpunkt in der königlichen Kapelle — der eigentlichen Fortsetzung der karolingischen Scuola Palatina — existierte, erstanden Pflegestätten der Kunst, wohin nur immer die Sonne landesherrlicher Gunst drang. Die Klöster in den Rhein- und Moselgegenden, in Lothringen hielten die Überlieferungen der karolingischen Zeit aufrecht, sächsische Klöster geben von ihrem schnellen und kräftigen Aufblühen dadurch Zeugnis, daß sie mit jenen in Wettbewerb treten — und Süddeutschland verrät gleich im Anfang, daß ihm der künstlerische Primat in der künftigen Entwickelung bestimmt sei, denn neben den alamannischen Klöstern waren es die fränkischen, schwäbischen, bayrischen, aus deren Schreibstuben die zahlreichsten Denkmale der Buchmalerei hervorgingen. Doch hat die Dezentralisation der künstlerischen Thätigkeit die Einheit in Stil und Technik nicht gehindert. Auf diese wirkte ebenso das Ansehen der im karolingischen Zeitalter entstandenen Kunstleistungen bestimmend, wie die Macht der allgemeinen Bildungs- und Geschmacksströmung, die in den Bildungsidealen des Hofes ihre Stütze und ihren Zielpunkt fand. Von einer besonderen „Hofkunst“ kann freilich nicht gesprochen werden, fehlen doch alle Beweise für die Thatsache einer unmittelbaren höfischen Einflußnahme auf die Kunstwerkstätten, wie das unter Karl dem Großen und seinen Nachfolgern der Fall war.

Wie in der Wandmalerei, so behalten auch in der Buchmalerei die Helden der biblischen Geschichten den von der römisch-altchristlichen Kunst festgestellten und von der karolingischen Kunst beibehaltenen Typus. Auch im zehnten Jahrhundert wird Christus bartlos und jugendlich gebildet, erst das elfte Jahrhundert zeigt eine stärkere Aufnahme des bärtigen Mosaikentypus. Einen Fortschritt über die karolingische Kunst hinaus machte die Buchmalerei der letzten Jahrzehnte des zehnten und des Beginns des elften Jahrhunderts. Das unmittelbare Studium altchristlicher Vorbilder trug wohl Ursache, daß die Verhältnisse richtiger, das Oval des Gesichtes feiner, die Formen schlanker wurden, die antike Gewandung einen einfacheren Fluß bekam und jenen aufgebauschten Faltenwurf verlor, welchen die Mehrzahl der karolingischen Miniaturen zeigte. Bei Nebenpersonen wird immer häufiger das Zeitkostüm verwendet, hier und da macht sich auch ein leiser Anlauf zur Individualisierung merkbar. Auch die Buchmalerei zeigt dann, gleich der Wandmalerei, den Drang zu kräftigerem Ausdruck der Empfindung, zu gesteigerter Kraft der Bewegung, zu größerer Lebendigkeit des Vortrages. Die Erweiterung des Motivenkreises aus der Passion mußte diese Neigung entwickeln. Selbst zur Zeit völligen Verfalles der Formen hält dieses Empfindungspathos an. Die Komposition bewahrt die frühere Einfachheit; möglich, daß man aus der Not eine Tugend machte, aber die Erzählung geht nicht in die Breite, sie beschränkt sich auf das Wesentliche des Herganges. Nicht minder entschieden tritt der Zusammenhang, ja die Abhängigkeit der Malerei dieser Periode in der Dekoration und der Ornamentik zu Tage. Die Verzierung der Kanonestafeln übernimmt nicht nur im allgemeinen das Schema der karolingischen Handschriften, sondern sie kopiert in der Mehrzahl der Fälle die karolingischen Muster. Diese Steinmetzen, Winzer, Kentauren, Schützen, welche auf den Kanonesumrahmungen wieder erscheinen, sind meist unmittelbar den karolingischen Vorbildern nachgezeichnet; dasselbe gilt von den reich verzierten Kapitellen der Säulen, von den bald gewundenen, bald gerade kannelierten, bald die Farbe und Struktur der Edelsteine nachahmenden Schäften derselben. Auch die Randbordüren, in welchen mit besonderer Vorliebe verschieden gestellte Mäanderformen und das Palmettenmotiv verwendet werden, sind dem karolingischen Formenschatze entnommen. Die Initialornamentik geht auf den von der karolingischen Malerei eingeschlagenen Bahnen weiter. Es wurde darauf hingewiesen, daß bereits im karolingischen Zeitalter die Bandornamentik immer mehr der Pflanzenornamentik weichen mußte. Dieser Prozeß setzt sich nun fort. Selbst da verfällt allmählich die Bandornamentik, wo sie ihre letzte Kraft entfaltet hatte, an den Abschlüssen und Endungen. Überall tritt die Pflanzenornamentik als Ersatz auf, überall entfaltet sie ihr blühendes, reiches Leben. Und was schon in der Initialornamentik der späteren karolingischen Epoche betont wurde: den Körper des Buchstaben als solchen wirken zu lassen, ihn in Pflanzenmotive nicht aufzulösen, sondern ihn nur mit diesen zu schmücken, das trat jetzt noch entschiedener in den Vordergrund. Es giebt keinen Teil der Initialen, an welchem sich dies ornamentale Leben nicht entwickelte, an welchem es nicht Triebkraft zum Keimen fände, und dabei greift es doch den Bau des Buchstaben selbst nicht an. Vereinzelt treten namentlich im zehnten Jahrhundert auch noch als gleichfalls von der karolingischen Ornamentik übernommenes Erbe Tierköpfe auf — aber dann geht die Zunge

in Rankenwerk über, statt daß sie, wie früher, in Bändern verliefe. Der Bilderinitial, der in der späteren karolingischen Zeit eine so große Bedeutung für die Malerei gewonnen hatte, wird in dieser Periode äußerst selten, wenn er auch nicht ganz verschwindet — er sowohl wie die Tierornamentik erfahren eine Wiedergeburt erst am Ausgange dieser und am Beginn der nächsten Periode, dann allerdings unter künstlerischen Voraussetzungen, welche mit denen der Karolingerzeit nichts gemein haben. Auch in der Technik herrscht die karolingische Überlieferung. Die Wasch- (Guache-) Malerei ist von gleicher Sorgfalt selbst noch zu einer Zeit, da der Verfall der Formen schon in sichtlicher Zunahme begriffen ist. Die Gründe werden anfänglich wie in karolingischen Miniaturen durch einige Farbenstreifen gebildet; erst später wurden Goldgründe beliebt.

Nach antiker und karolingischer Weise sind die Farben sehr hell, gebrochen, von matter, oft ganz glanzloser Oberfläche, so dadurch sich unterscheidend von der byzantinischen Buchmalerei, welche ein kräftiges, harziges Bindemittel den Farben beimischt oder doch einen dichten Firnis anwendet und dem entsprechend eine in der Wirkung an die Ölmalerei erinnernde Tiefe des Tones erzielt. Die Fleischfarbe wechselt im Ton. Neben dem gesunden hier und da selbst etwas brandigen, bräunlichen Fleischton der Karolingerzeit ist auch ein fahler Fleischton beliebt mit grünlichen Schatten. Theophilus, dessen technische Anweisungen am besten sich mit den im zehnten und elften Jahrhundert entstandenen Miniaturen decken, nennt für die normale Fleischfarbe eine Mischung von gebranntem Bleiweiß und Zinnober (in verschiedenen Graden), für die grünlichen Schatten Prasinus, für die Halbschatten Posch, für die eigentlichen Lichter einen starken Zusatz von Bleiweiß zur Fleischfarbe. Der fahle und der bräunliche Fleischton erscheinen meist nebeneinander; ein Grundsatz oder ein Herkommen, das die Anwendung regelte, läßt sich nicht nachweisen. Die byzantinische Miniaturmalerei kennt zwar die bläulich-grünlichen Schatten der Fleische, aber der fahle, kalte Gesamtton ist ihr mindestens im zehnten Jahrhundert fremd. In den Gewändern giebt sich eine besondere Vorliebe für das Grün und Violett, in zweiter Linie für das Rot (Zinnober, seltener Purpur) kund. Öfters werden die Motive, namentlich in späterer Zeit, mit Gold hineingestrichelt; die Anregung dazu brauchte nicht Byzanz zu geben; wissen wir doch, daß schon die karolingische Malerei diese Art der Gewandbehandlung kannte.

Noch ein Wort über den Umfang der Thätigkeit auf diesem Gebiete der Malerei. Die wenigsten Denkmäler hat die erste Hälfte des zehnten Jahrhunderts aufzuweisen. Die politische Unsicherheit, welche Heinrichs I. Wahl vorausging, die darauf folgenden harten Kämpfe und stäte Kampfbereitschaft gegen Wenden und Magyaren, die Verwüstung, welche gerade die sächsischen und süddeutschen Lande erfuhren, mußten in dieser Zeit die künstlerische Thätigkeit auf ein geringes Maß einengen. Erst unter Otto dem Großen wurde der Boden bereitet, auf dem ein blühendes geistiges und künstlerisches Leben sich entwickeln konnte. „Als innere und äußere Kriege nachließen, standen göttliche und menschliche Gesetze in Kraft und Ansehen“, rühmt Widukind, der Mönch von Corvey von Ottos I. Zeit. Unter Otto II. ging die Bildungssaat herrlich auf, und unter Otto III. und Heinrich II. stellt die Buchmalerei den höchsten Stand ihrer Entwickelung in diesem Zeitraume dar. Die Zahl der Denkmäler vom

Ende des zehnten und aus den beiden ersten Jahrzehnten des elften Jahrhunderts ist eine sehr große, ohne daß zunächst die künstlerische Durchführung darunter litte. Unter Heinrichs II. Nachfolgern wächst noch die Zahl der Denkmäler, doch zeigen diese bereits einen Rückschritt in der künstlerischen Durchführung. Die zweite Hälfte des elften Jahrhunderts bedeutet stilistisch den tiefsten Verfall; geistloses Kopieren wahllos aufgelesener Vorbilder erklärt uns die eher zu- als abnehmende Vielgeschäftigkeit in dieser Zeit völligen künstlerischen Unvermögens. Die ersten Jahrzehnte des zwölften Jahrhunderts zeigen kein geändertes Bild; höchstens wird der Verfall der Technik noch merkbarer als früher. Es ist die Zeit der völligen Zersetzung der karolingischen Kunstüberlieferung; der fast vierhundertjährige lateinische Bildungskurs wird zu gunsten einer selbständigen nationalen Entwickelung abgeschlossen.

Den Zustand der Miniaturmalerei bis über die Mitte des zehnten Jahrhunderts hinaus charakterisiert ganz gut das goldene Buch im Zither der Schloßkirche zu Quedlinburg, ein Evangeliar, das aller Wahrscheinlichkeit nach mit der Äbtissin Mathilde, der Tochter Ottos I., dorthin kam. Als Schreiber nennt sich der Presbyter Samuhel. Vor jedem der Evangelien erscheint das Bild des entsprechenden Evangelisten und alle sind sie dargestellt vor dem Schreibpult sitzend und über ihnen, gleichsam herabschwebend, das entsprechende Symbol mit dem Buche. Der Typus der Köpfe, die Art des Faltenwurfs, die Farbengebung — alles erinnert an die Evangelistenbilder späterer karolingischer Handschriften, nur ist die Ausführung derber, als man sie in den besseren jener Periode antrifft. Auch die Initialverzierung zeigt keinen Fortschritt über die Initialornamentik karolingischer Prachthandschriften. Das Gleiche gilt von einem aus dem Dom zu Aachen stammenden Evangeliar in Stuttgart (Staatsbibl. Bibl. II. a. b.), dessen Bilder (Widmungsbild, Majestas Domini, Evangelisten, Kreuzigung) nur leider später eine starke Übermalung erlitten. Sprächen nicht bestimmte Kennzeichen für früh-ottonischen Ursprung, man möchte skrupellos die Arbeit noch dem Ende der karolingischen Periode zuweisen. Der Ursprungsort Aachen erklärt allerdings das besonders zähe Haften an der karolingischen Tradition. Sehr bezeichnend für den Kunstcharakter dieser Zeit sind auch zwei aus einem alamannischen Kloster (Reichenau?) herstammende Handschriften, das Sakramentarium von Petershausen in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg und das Lektionar in der Großhzl. Bibliothek zu Darmstadt (Nr. 1948). Beide wahrscheinlich von einer Hand. Das Sakramentarium bringt in zwei Rundbildern die heil. Helena und einen thronenden Christus, das Lektionar einen thronenden Christus (der in allem als die genaue Kopie des vorgenannten erscheint), die vier Evangelisten (Lucas und Johannes von jugendlicher Bildung), ein Widmungsbild (der Abt übergiebt dem heil. Petrus das Buch) und die Darstellung der Marien am Grabe in einem gebilderten Initial. Hier wie dort begegnen uns die charakteristischen karolingischen Typen, doch sind die Verhältnisse der Körper besser verstanden, die Gewandung weniger bauschig behandelt als in der Mehrzahl karolingischer Bilder. Auch die Färbung wird zarter, besonders erhält das Fleisch durch die bläulich-grünlichen Schatten einen vornehmeren Ton. In der Ornamentik ist nicht ein Motiv vorhanden, das nicht schon der karolingische Formenschatz besessen hätte.

Die roheren Bilder des sächsischen Presbyters Samuhel wie die sorgsamer durchgeführten des alamannischen Mönches bezeugen mit gleicher Deutlichkeit, daß nicht bloß

in der Ornamentik, sondern auch in der Technik und im Stil der Figuren die Malerei der sächsischen Periode sich aus der karolingischen entwickelte. Selbst ein stumpfes Auge kann hier den Prozeß belauschen.

Der Zeit Ottos II. gehört ein Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek (lat. 8851) an. Es ist bestimmt durch die Kaisermedaillons, welche in der Mitte jedes Randleistens auf der Anfangsseite des Matthäus-Evangeliums sich befinden: oben Otto Imperator Augustus, unten: Otto junior Imperator Augustus und auf beiden Seiten: Heinricus Rex Francorum. Es wurde also noch zur Zeit Ottos II. angefertigt. Auf der Rückseite des ersten Blattes erscheint Christus in der Mandorla, von jugendlicher Bildung mit segnender Gebärde. Von den Evangelisten, die unter reicher Bogenarchitektur thronen, ist Matthäus kurzbärtig dargestellt, Markus unbärtig aber alt, Lukas mit weißem Bart, Johannes jugendlich. Formen- und Gewandbehandlung schließen auch hier noch unmittelbar an die karolingischen Vorbilder an. Bei Johannes wird dies am augenfälligsten. Nichts ist byzantinisch an diesen Bildern, als die Inschrift in der Mandorla des segnenden Christus: deine Herrschaft, o Herr, ist Herrschaft durch alle Ewigkeit, und dein Reich dauert von Geschlecht zu Geschlecht. Otto II. war der Gemahl einer griechischen Fürstentochter; warum sollte der Schreiber eines für ihn bestimmten Evangeliars nicht mit einem Satz die Kenntnis des Griechischen beweisen? aber jetzt wie nachher bedeuten eingestreute griechische Sätze oder einzelne Worte nichts für die Entscheidung, ob abendländische oder byzantinische Mönche die Urheber eines Werkes seien. Solche Sprachtrümmer hatten sich Heimatrecht erworben, selbst in der lateinischen Liturgie fehlten sie nicht. Die Architektur der Kanonestafeln bestätigt ebenso den Charakter deutscher Arbeit wie die Randleisten- und Initialornamentik. Jene ist voll antiker Erinnerungen wie in der Karolingerzeit, die Randverzierungen erinnern an die in der Bibel Karls des Kahlen, und die Initialen mit breitem goldenen Geriemsel, grünen und blauen Füllungen, reichem Blattwerk wurzeln in der ornamentalen Anschauung spätkarolingischer Handschriften.

Es hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß dies Evangeliar in einem rheinischen Kloster entstand. In den Rheingegenden nahm wieder Trier einen ersten Rang ein, wo in dieser Zeit unter des Erzbischofs Egbert Förderung (977—993), des treuen Freundes Ottos II., ein blühendes Kunstleben sich entfaltet hatte.*) Die Goldschmiedetechnik, die Schreibkunst fanden an ihm einen leidenschaftlichen Freund, aber auch die Buchmalerei. Das früheste Werk dieser Art, das im Auftrage Egberts entstand, ist ein Psalter, der sogenannte Codex Gertrudianus (so genannt von einer späteren Eigentümerin, der Gertrude, Gemahlin Königs Andreas II. von Ungarn) im Stadtarchiv zu Cividale. Der Verfertiger desselben ist Ruodprecht, seit 973 Archidiakon der Trierer Diözese (bis 981 nachweisbar); Egbert widmete die kostbare Handschrift dem hl. Petrus. Diese Geschichte des Buches erzählen die vier ersten Gemälde; es folgt dann eine Darstellung des saitenspielenden David und darauf vierzehn Bilder Trierer Lokalheiliger. Damit ist aber die künstlerische Ausstattung der Handschrift nicht erschöpft. Es treten

*) Auf künstlerische Beziehungen zwischen Egbert und Otto II. weist eine Abschrift des Registrum Gregorii I. auf der Stadtbibliothek zu Trier, die auf Egberts Veranlassung hin angefertigt wurde und Verse zum Preise Ottos II. enthält. Vgl. Wattenbach, Deutsche Geschichtsquellen (3. A.) I. S. 268.

noch vierzehn große Initialen und eine Unzahl kleinerer in Gold, Rot, Grün, Blau hinzu. Auch hier wieder entschiedenes Festhalten der antiken Formensprache in karolingischer Auffassung; Rankenwerk spielt in der Ornamentik die bevorzugte Rolle, dazu Masken und selbst Tierformen, die aber das Ornament nur beleben, nicht in solches aufgelöst werden.*)

Eine noch edlere Frucht des durch Egbert geförderten Aufschwungs künstlerischen Lebens ist das Echternacher Evangeliar im großherzoglichen Museum zu Gotha. Der obere Deckel der Handschrift — eines der kostbarsten Zeugnisse für die Höhe, auf welcher zu Egberts Zeit Goldschmiede- und Emailtechnik im Trierschen standen — zeigt die in Goldblech getriebenen Gestalten der Theophanu mit der Beischrift imperatrix und eines Otto mit der Beischrift rex, wodurch die Entstehung der Handschrift auf die Zeit der Reichsregentschaft Theophanus, also zwischen 983 und 991, bestimmt wird. Der Überlieferung nach kam die Handschrift als Geschenk Ottos III. nach dem Kloster Echternach, wie denn thatsächlich Otto III. ein warmer Gönner dieses Klosters gewesen ist.



Aus dem Echternacher Evangeliar; Gotha.

n Reichtum künstlerischer Ausstattung geht diese Handschrift allen anderen dieser Zeit voraus; man wollte eben das Höchste leisten, was man zu leisten vermochte. Zu dem Schmuck, wie er karolingischen Evangelienbüchern eigen war, der Majestas domini, den Evangelisten, den Initialen und Randleisten, den Verzierungen der Kanonestafeln tritt ein Cyklus biblischer Bilder, so reich wie in keiner zweiten zeitgenössischen Handschrift. Er besteht aus nicht weniger als neunundfünfzig Darstellungen, in der üblichen, auch von den karolingischen Bibeln bewahrten Anordnung, nach welcher jede Seite in drei Abteilungen geteilt wird, von welchen jede eine oder zwei biblische Szenen vorführt. Es ist bezeichnend, daß in diesem im Auftrage der Theophanu oder doch für sie entstandenen Werke geistige Auffassung des Stoffes, Formengebung und Technik den unverbrüchlichen Zusammenhang mit der karolingischen Malerei bewahren, daß der byzantinische Einfluß, welcher der Lage nach von der Thronbesteigung Theophanus an bestimmend für den Gang der Entwickelung der Malerei geworden sein soll, höchstens in einigen unwesentlichen Äußerlichkeiten vermutet werden kann. Gleich die Majestas domini zeigt Christus nach altchristlicher Auffassung jugendlich und bartlos, umgeben von den Symbolen der Evangelisten und den Gestalten der vier großen Propheten, die schreibend vor Pulten sitzend dargestellt sind. Von den Evangelistenbildern vor den entsprechenden Evangelien zeigt nur der greisenhaft aufgefaßte Johannes mit dem stark bräunlichen Fleischton die Anlehnung an ein byzantinisches Vorbild.

Der Schmuck der Kanonestafeln schließt sich ganz unmittelbar an die Ver-

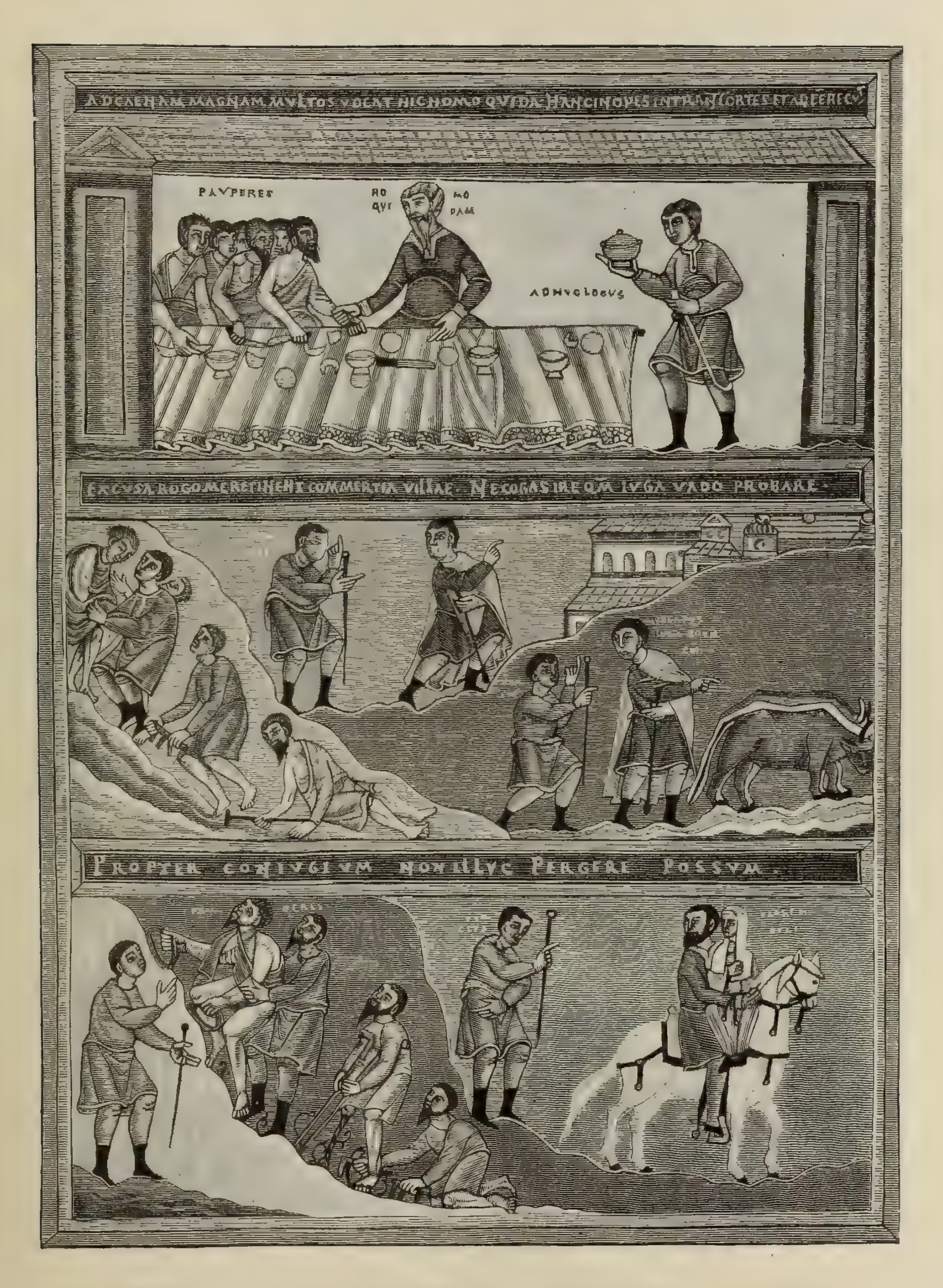
*) Später, vielleicht als das Psalterium Eigentum der Gertrude war, kamen fünf Miniaturen hinzu, die zweifellos byzantinischer Mache sind: ein Widmungsbild, die Geburt Christi, die Kreuzigung, Christus thronend und ein Fürstenpaar krönend, neben ihnen ihre Schutzheiligen Petrus und Irene; Maria auf dem Throne. Vgl. Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften III. S. 391 fg.

zierungsart der karolingischen Handschriften an, und zwar vorwiegend an die jener Gruppe, deren Mittelpunkt das Lothar=Evangeliar und Ebon=Evangeliar sind. Die Kapitelle der Säulen sind mit Masken und Tierköpfen verziert, die Schäfte sind wie dort gemustert und marmoriert, nur in etwas aufdringlicherer Färbung, neu ist höchstens, daß zur Stützung der Bogen 2—3 Säulchen aufeinander gestellt werden, die Basen sind meist durch umgekehrte reich verzierte Kapitelle gebildet. Die Bogen selbst sind durch Pflanzenstengel und Vögel, an den Ecken aber durch jene charakteristischen dem Leben der antiken Mythe entlehnten Figürchen belebt, von welchen einzelne als unmittelbare Kopien aus karolingischen Handschriften bezeichnet werden können. Der Maler folgt in der Weise dem evangelischen Texte, daß das Leben, die Lehren, Wunder und das Leiden Christi in einer geschlossenen Bilderfolge erzählt wird, also im Evangelium Matthäi Christi Jugend, in dem des Markus seine Wunder, in dem des Lukas seine Gleichnisse, in dem des Johannes seine Leiden Darstellung finden. Mit der karolingischen Malerei verglichen, fällt die Ausführlichkeit auf, mit welcher das Leiden Christi erzählt wird. Nicht weniger als zehn Gemälde sind ihm gewidmet, unter diesen findet sich auch bereits die Dornenkrönung. Neu ist für die Malerei die Darstellung der vier wichtigsten Parabeln, der beiden vom Weinberg (Matth. 20, 1—17 und Mark. 12, 1—8), vom Gastmahl und vom reichen Prasser und armen Lazarus. Ist da eine byzantinische Anregung zu vermerken? Es ist möglich, aber ebenso sicher ist es, daß man sich diese Gleichnisse in ganz anderer Art für die künstlerische Darstellung zurechtlegte, als dies die byzantinische Malerei that. Es liegt da ein ähnliches Verhältnis vor, wie es die karolingische Zeit zur Psalterillustration hatte. Man allegorisiert nicht, man faßt mit naivem Gemüte die Worte des Evangelisten auf und gestaltet aus dem Leben und Geist der Zeit heraus. Nur ein Beispiel. Für die Darstellung der zweiten Weinbergparabel, der von den mörderischen Arbeitern, schreibt das Malerbuch vom Berge Athos (das ja doch trotz späterer Fassung einen alten Kern birgt) vor: Eine Stadt, der Tempel und der Altar, und Schriftgelehrte halten Papiere und lehren, und eine Menge Hebräer sind vor ihnen. Und auf dem Altar wird der Prophet Zacharias von einem Soldaten umgebracht; und außerhalb des Tempels empfängt der Prophet Michas von einem Könige Backenstreiche. Nahe bei ihm wird der Prophet Zacharias gesteinigt, und außerhalb der Stadt, oben auf einem Berge ist die Kreuzigung Christi. Wie anders dagegen die Darstellung im Echternacher Evangeliar. Schlicht und treu werden die Worte des Evangelisten nacherzählt, Kulturbild fügt sich an Kulturbild. Da sieht man den Weinberg von einem Zaun umschlossen, in der Mitte erhebt sich der Turm, im Sinne des zehnten Jahrhunderts, als festes Haus gefaßt; links vom Hause sieht man die neu angelegte Kelter, rechts aber ist die That der Vernichtung des Weinbergs, mit treuer Beachtung deutschen Rechtsbrauches, dargestellt. Darauf folgt dann die Schilderung der Entsendung der vier Diener, den Pachtzins einzufordern, und der blutige Empfang, den sie bei den Weinbauern finden. Endlich die Absendung des in prächtige Gewänder gekleideten Sohnes und dessen Mord, der wieder mit für die Zeit charakteristischer Roheit dargestellt wird. Derselbe naive Realismus beherrscht die Auffassung der übrigen Gleichnisse; so macht uns die zweite Parabel vom Weinberg (von den gedungenen Arbeitern) mit der ganzen Weinpflege jener Zeit, mit

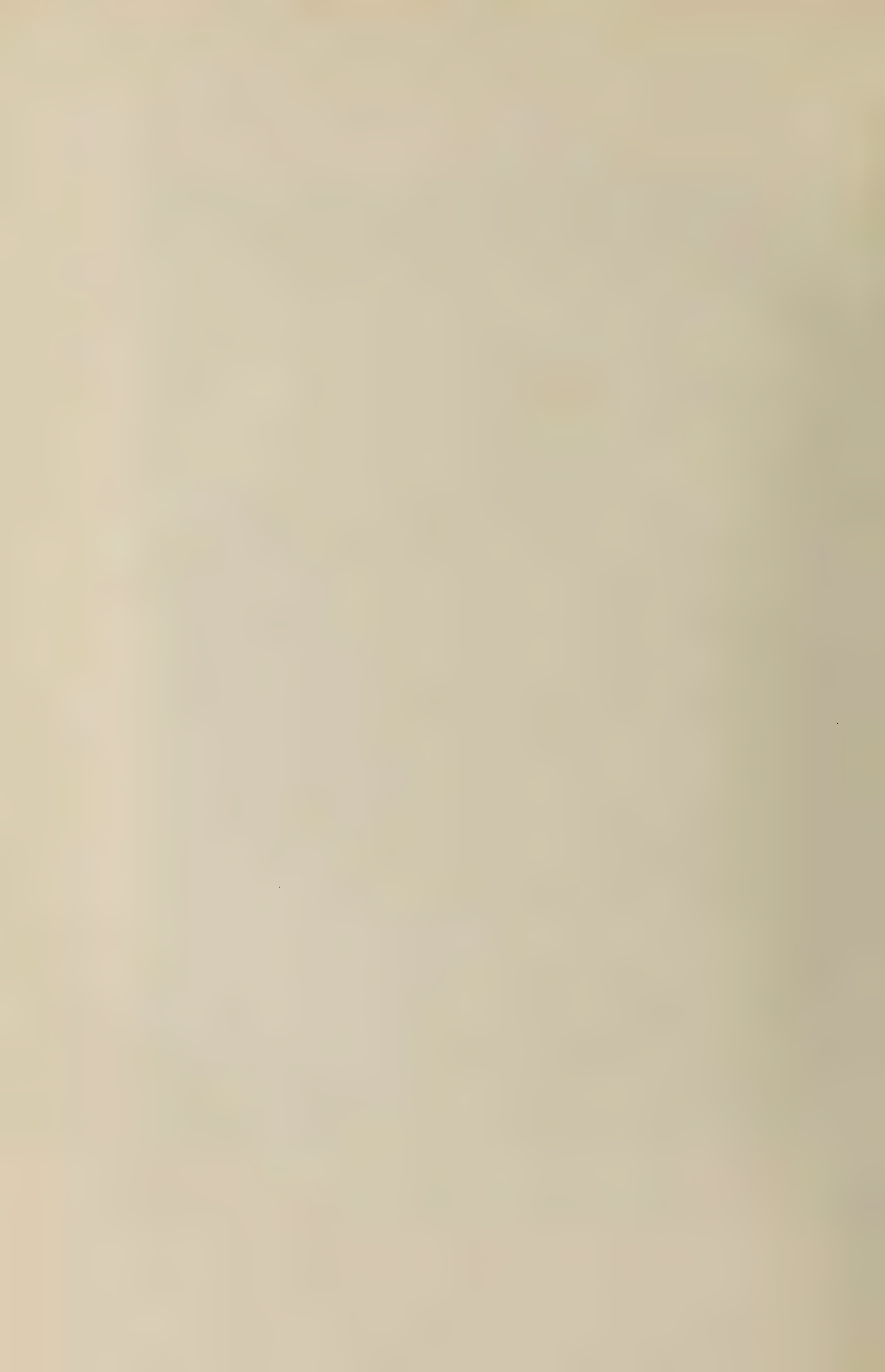
der Art der Verwaltung eines herrschaftlichen Wirtschaftshofes vertraut; im Gastmahle haben wir in dem Speisenträger, im Boten, im reisenden Ehepaar, in der Gruppe der Armen und Siechen durchaus Figuren, welche dem Leben der Zeit entlehnt sind.*) Zu den biblischen Darstellungen gesellen sich einige Allegorien in Medaillonform, die in die Randleisten des Titelblattes dreier Evangelien eingelassen sind. Auf dem ersten (fol. 3 a) werden die vier Kardinaltugenden als Frauengestalten, doch ohne besondere Abzeichen und mit Inschriften näher bestimmt, dargestellt. In entsprechender Anordnung erscheinen auf dem Blatt vor dem Evangelium Lucä (fol. 79 a) die vier Elemente, und zwar das Feuer in rotem Gewande, das Haupt von Flammen umgeben und eine Feuergarbe in jeder Hand, die Luft in wallendem weißen Gewande, die Hände ausgebreitet, die Erde mit einem Ährenbündel und einer Schlange, die sie säugt, das Wasser mit einem Schöpfer in der Hand; endlich bringt das Blatt vor dem Evangelium Johannis die Personifikationen der vier Himmelsgegenden: des Osten mit emporgehobenem Finger, des Westen mit wie zum Schlaf geneigtem Haupt, des Norden frierend, sich zusammenkrümmend und die Hände versteckend, des Süden in rotem Gewand, in jeder Hand ein Feuerbündel haltend. Die Inschriften weisen hier und dort auf den biblischen Zusammenhang dieser Darstellungen mit dem betreffenden Evangelium hin.

Auch diese Personifikationen und Allegorien waren bereits sämtlich der karolingischen Kunst bekannt, wie dies schon die karolingischen Bücher beweisen; daß ihr Ursprung auf den Orient zurückführt, liegt allerdings nahe, zumal die kosmischen Allegorien der römischen altchristlichen Kunst fehlen. Einmal finden sich in der Randbordüre (fol. 79 b) vier Goldmedaillons, davon nur drei erhalten, welche durch ihre Inschriften als Münzen des Kaiser Konstantin kennbar gemacht sind — ein Verzierungsmotiv, das gleichfalls der karolingischen Zeit nicht fremd gewesen ist. So zeigt das Stoffliche des reichen Bilderschmuckes nichts weiter als die Fortentwickelung karolingischer Kunstgedanken. Dasselbe gilt von dem Stil. Dieselben Typen und Formen wie dort, aber der Kopf sitzt nicht so massig auf den Schultern, das Oval des Gesichts ist feiner geworden, die Verhältnisse sind etwas weniger gedrungen, die Gewandung hat einen einfacheren Wurf erhalten, der den Gliederbau nicht so verbirgt, wie dies namentlich in frühkarolingischen Miniaturen der Fall war. Nirgends aber ist die Bahn der karolingischen Entwickelung verlassen. Ein Vergleich mit der byzantinischen Miniaturmalerei fällt dabei zu gunsten der letzteren aus. Gerade die byzantinische Buchmalerei des zehnten Jahrhunderts zeugt von höherem Formenadel, von tieferer geistiger Durchdringung der Charaktere. Welch volles Echo der klassischen Formenschönheit vernimmt man z. B. aus den Bildern des Pariser Psalter (Nat. Bibl. Griech. 139), welche geistige Energie liegt in den Köpfen der Evangelisten in einem Evangeliar gleichfalls aus dem zehnten Jahrhundert. (Paris, Nat. Bibl. Nat. Coislin 195). Es ist zum Greifen: ein Hauch altklassischen Lebens pulsiert noch in den Werken der byzantinischen Miniaturmalerei dieser Zeit, deren Quelle

*) Den bedeutenden real-kulturgeschichtlichen Gehalt dieser Gleichnisse hat Lamprecht auf ebenso geistvolle wie scharfsinnige Weise nachgewiesen. Vgl. dessen Abhandlung im LXX. Heft der Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. Der Bilderschmuck des Codex Egberti in Trier und des Cod. Echtern. zu Gotha. Mit reichen Abbildungsproben.



Darstellungen zur Parabel vom Gastmahl; in dem Evangeliar aus Echternach.
Gotha, Herzogl. Bibliothek.



nicht das römische, sondern das griechische Altertum ist, in den deutschen Miniaturen aber schaltet ein fremder Geist mit den von der römischen Kunst übernommenen Formen; er versteht diese Formen nicht, er giebt sich nur Mühe sie nachzuzeichnen, und der Erfolg läßt ihn gleich im Stich, wenn er ein Echo eigenen Lebens hineintragen will. Am besten gezeichnet sind deshalb immer die Gestalten des lehrenden, wunderthätigen Christus und der Apostel, weil hier der Künstler die Ruhe der Haltung und Bewegung nicht zu stören wagt. Welche Unsicherheit der Linien dagegen da, wo die Leidenschaft zu Worte kommt, wie z. B. in dem Morde der unschuldigen Kinder! — Das Zeitgewand kommt bei Nebenpersonen mit stärkerer Vorliebe zur Anwendung als in den karolingischen Miniaturen. Die Technik unterscheidet sich von der byzantinischen schon durch die ganz glanzlose Oberfläche der Farben. Der Fleischton zeigt wechselnd ein bräunliches Rot und ein lichtes Gelb, die Lichter sind weiß aufgesetzt, die Gewänder sind in kräftigen Farben, doch meist lichten Tons gehalten. Zu dem reichen Bilderschmuck gesellt sich die Pracht der Initialen und der zahlreichen Randleisten. Entsprechend der Entwickelung, welche das Pflanzenornament schon in der Karolingerzeit genommen hatte, steht es auch hier stark im Vordergrund. Abschlüsse durch Tierköpfe kommen nur mehr vereinzelt vor. Ebenso waren wie hier auch schon von der karolingischen Initialornamentik, wenngleich nur in vereinzelten Fällen (z. B. in der Bibel Karls des Kahlen), ganz realistisch aufgefaßte Tierformen verwendet worden. Überraschend dagegen wirkt es, zweimal die menschliche Gestalt für den Buchstabenbau selbst verwendet zu sehen. Es wurde an früherer Stelle ausgeführt, daß die merovingische Initialornamentik sich mit Vorliebe tierischer, aber auch der menschlichen Gestalt für den Initialbau bediente. Diese zoomorphen und anthropomorphen Ornamente verschwanden aber dann in der karolingischen Miniaturmalerei völlig. Nun treten sie wieder auf; so wird ein T durch einen Mann gebildet, der den Querbalken trägt, ein A durch einen Mann, der sich an den Stab anstemmt. Bedeutet dies ein unvermitteltes Wiederaufleben der Geschmacksrichtung der Merovingerzeit, oder lag ein näherer Anlaß dafür vor? Bei der zunächst vereinsamten Stellung dieser Initialbildungen kommt es wohl dem geschichtlichen Thatbestand am nächsten, wenn man auf eine byzantinische Anregung schließt, da gerade die byzantinische Initialornamentik des zehnten Jahrhunderts eine starke Vorliebe für anthropomorphe und zoomorphe Bildungen äußert.*) Endlich seien noch erwähnt die eigentümlichen, stets zwei Seiten einnehmenden Vorschläge zu jedem Bildercyklus, welche eine peinlich genaue Nachahmung orientalischer Stoffmuster in Pergamentmalerei bieten. Daß an der so umfangreichen künstlerischen Ausstattung der Handschrift mehrere Hände teil hatten, ist wahrscheinlich. Sie zu sondern fällt schwer bei der handwerklichen Art der Arbeitsführung und der Empfänglichkeit für künstlerische Vorbilder. Der Wahrheit kommt man wohl am nächsten, wenn man die biblischen Darstellungen auf zwei Kräfte zurück-

*) Man vergleiche z. B. den Initialenschmuck der Homilienhandschrift des Chrysostomus in Paris, Nationalbibliothek gr. Nr. 654 (Bordier, Description des Peintures et autres ornaments contenus dans les Manuscrits Grecs de la Bibl. Nat. Paris, 1883 p. 116 fg.) oder ebenda das Evangeliar Nr. 277, aus welchem Proben Montfaucon in seiner Pal. graeca mitteilte, es jedoch irrtümlicher Weise in das achte Jahrhundert setzte. Vergl. Bordier, l. c. p. 59.

führt, da thatsächlich eine geübtere und eine minder geübte Hand leicht zu unterscheiden sind. Einer dritten Hand dürfte der ornamentale Teil der künstlerischen Ausstattung der Handschrift zuzuweisen sein.

Ein Antiphonarium, aus dem im Trierschen gelegenen Kloster Prüm an der Eifel, das um 989 entstand (Paris, Bibl. Nat. Suppl. lat. 641), gehört wohl kaum in den Bann der Trierschen Kunstschule. Seine Miniaturen (Szenen aus dem Leben Christi, der Legende des hl. Stephanus) zeigen eine wenig ausgereifte Komposition, eine überhastige, doch ausdrucksvolle Gebärdensprache und eine namentlich bei Nebenpersonen auffallend unabhängige Charakteristik. Christus hat den Mosaikentypus. Die Zeichnung ist ungeschickt, die Farbe ist roh, erinnert aber in ihrer saftvollen Tiefe und den harzigen Glanz der Oberfläche an Arbeiten byzantinischer Herkunft.*)

Besitzen wir in dem Echternacher Evangeliar die hervorragendste Leistung der durch Egbert hervorgerufenen Trierer Kunstschule, so führt ein anderes mit Egberts Namen verknüpftes Werk der Buchmalerei uns die Höhe der Leistungsfähigkeit eines alamannischen Klosters vor. Das ist der sogenannte Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier, der circa 980 von zwei Mönchen der Abtei Reichenau, Kerald und Heribert, dem Erzbischof Egbert überreicht wurde, sei es als Geschenk, sei es daß er in dessen Auftrag entstanden war. Auch hier ist die Zahl der biblischen Darstellungen eine ungewöhnlich große — doch die Aufeinanderfolge derselben ist eine andere als im Echternacher Evangeliar, da sie sich dem Lektionar der Evangelien (nach dem Comes) anschließt. Die Darstellung der Parabeln fehlt hier, dagegen sind die Thaten Christi um einige Darstellungen vermehrt (Jesus heilt den Mann mit der verdorrten Hand, Auferweckung der Tochter des Synagogenvorstehers, Petrus versinkt in den Fluten, Jesus im Wortstreit mit den Juden) und ebenso weist die Schilderung seines Leidens und seines Weilens auf Erden nach der Auferstehung einige Szenen auf, welche dem Echternacher Evangeliar fehlen (so die Fußwaschung, Christus am See Tiberias, Christus erscheint den Elfen vor seiner Himmelfahrt). Am Anfang fehlt die Majestas domini, dagegen stellt ein Widmungsblatt die Überreichung des Evangeliars durch Heribert und Kerald an Erzbischof Egbert dar. Derselbe Stil, die gleiche Technik ist hier vorhanden wie im Evangeliar von Echternach; doch die Ausführung steht auf einer höheren Stufe. Noch deutlicher als an den schwer beschädigten Wandbildern der Georgskirche erkennt man hier das Nachleben der römischen altchristlichen Kunstüberlieferung; vielleicht war es darauf nicht ohne Einfluß, daß an Reichenau die große Heerstraße nach Italien vorbeiführte. Innerhalb der überkommenen Formengebung sind aber auch hier die Regungen selbständigen Empfindungslebens wahrnehmbar. Die herzhafte Umarmung von Maria und Anna in der Heimsuchung, die leidenschaftlich bewegte Schilderung des Kindermords, die anmutige Idylle der Samariterin am Brunnen, die dramatisch lebendige Auferweckung des Lazarus: das sind Darstellungen welche darauf hindeuten, daß dem Maler seine Kunst nicht mehr bloß Handfertigkeit war, sondern daß seine Seele sich in den Stoff zu versenken begann. Zur Würde der Form gesellen sich Spuren geistigen Ausdrucks und die Bewegungslinie wird lebendig, wenn freilich meist auf

---

*) Proben daraus bei Labarte, Histoire des Arts industriels. Album.

Kosten der Richtigkeit und Schönheit. Die Gewandfarben sind durchgehend sehr hell gehalten — blau, violett, rot sind besonders bevorzugt. Für die Fleischfarbe wechselt wie im Echternacher Evangeliar ein gesundes bräunliches Rot mit einem gelblichen fahlen Ton, der durch grünliche Schatten und scharfe weiße Lichter modelliert wird.

An der Ausführung dieses reichen biblischen Cyklus dürften sich Kerald und Heribert gemeinsam beteiligt haben.

Gegen den bildlichen Schmuck tritt der ornamentale sehr zurück. Er beschränkt



Christus und die Samariterin; aus dem Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier.

sich im wesentlichen auf die Umrahmung des Widmungsbildes und des ersten Titelblattes und auf einige wenige Initialen. Die Titelbordüre mit den sich verschlingenden ausgezogenen Drachenleibern gemahnt wie ein Nachklang irischer Ornamentik, in der Randverzierung des Widmungsblattes tritt zu diesem Element noch Rankenwerk hinzu. In den Initialen verbinden sich Bandmotive mit reichem Ranken- und Blumenwerk. Bei dem lebendigen Verkehre Reichenaus mit St. Gallen kann die Verwandtschaft ornamentaler Anschauung nicht wunder nehmen.*)

*) Die Gemälde des Kodex Egberts wurden von Fr. X. Kraus in Lichtdruck veröffentlicht (Herdersche Verlagshandlung, Freiburg i. Br. 1884). Einzelnes auch in der früher erwähnten Abhandlung Lamprechts über das Echternacher Evangeliar.

Das Egbert-Evangeliar bezeichnete die Höhe der Miniaturmalerei zur Zeit Ottos II.; einige Handschriften, die mit Ottos III. Namen verknüpft sind, stehen in Bezug auf künstlerische Durchführung diesem ebenbürtig zur Seite, zeigen aber wiederum eine Erweiterung des biblischen Stoffkreises.

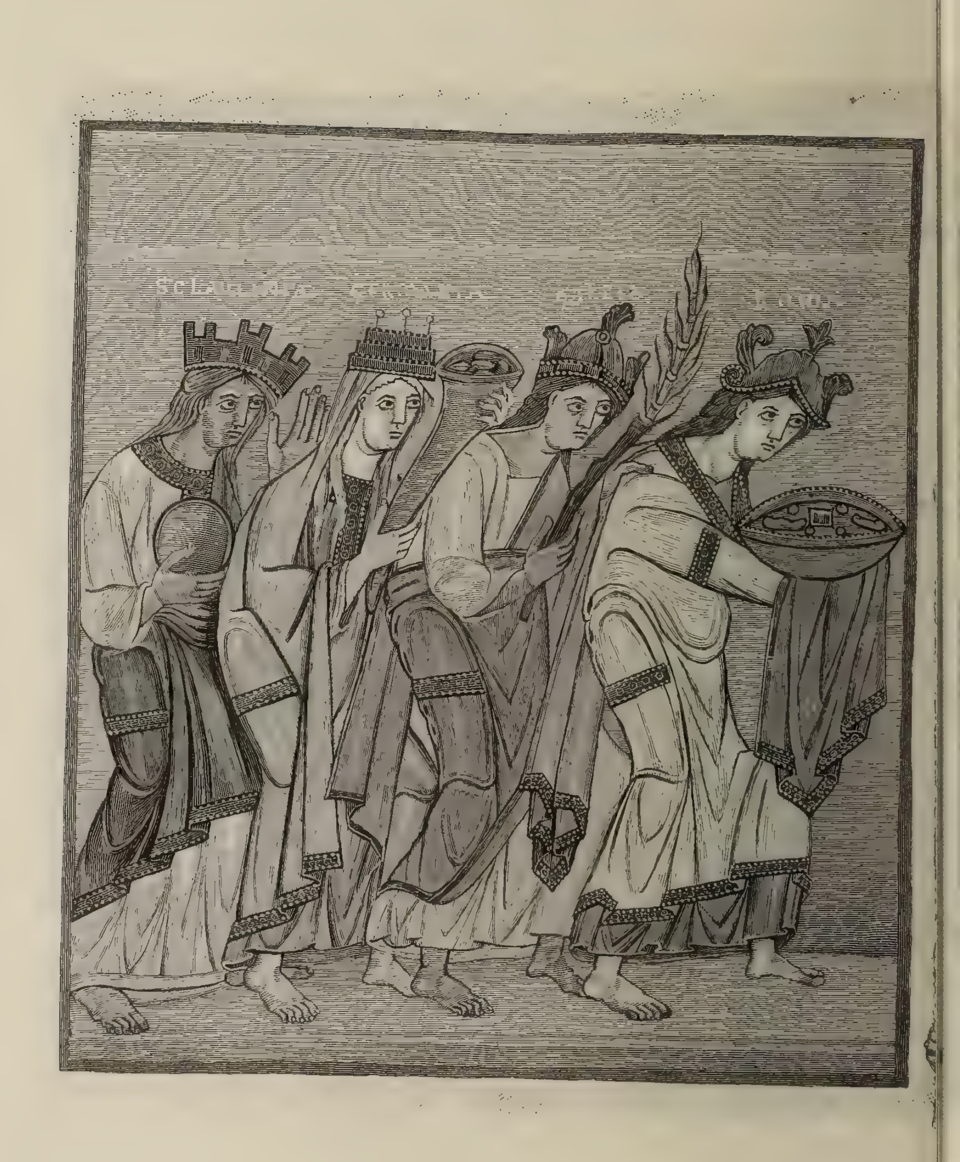
Die beiden wichtigsten für Otto III. geschriebenen Handschriften sind zwei Evangeliare, von welchen das eine sich im Domschatz zu Aachen, das andere in der Königl. Bibliothek in München befindet. Bei dem Münchner Evangeliar (Königl Bibl. Cim. 58) verbürgt schon das Widmungsbild, daß es für Otto III. geschrieben worden sei. Keinen andern Kaiser nämlich als Otto III. kann man in der bartlosen jugendlichen Gestalt erkennen, die vor einer Halle thront, umgeben von je zwei Vertretern des geistlichen und weltlichen Standes — während vier Frauen, die Sclavinia, Germania, Gallia und Roma benannt sind, tributbringend auf ihn zuschreiten. Wer vernimmt aus dieser Darstellung nicht den künstlerischen Widerklang jener Worte, mit welchen Gerbert Otto III. seinen platonisierenden Dialog De Rationali ac ratione uti widmete: „Unser, unser ist das römische Reich; wir haben das reiche und fruchtbare Italien, wir besitzen das kriegerische Gallien und Germanien, uns dienen die streitbaren Reiche der Skythen . . . . . ." *)

Die Evangelistenbilder bringen eine der deutschen Malerei bis dahin unbekannte Gestaltung des Motivs. Innerhalb einer Aureole sitzt der Evangelist, in seinem Schoße liegen Bücher, die Arme streckt er nach oben (wie Matthäus), oder es weist nur die eine Hand nach oben, die andere nach unten (so Johannes). Außerhalb der Aureole, zu Häupten, erscheint das entsprechende Symbol, daneben die Brustbilder von Propheten mit Schriftrollen und von Engeln begleitet. Zu Füßen wiederum die Brustbilder von Propheten, Altvätern und Engeln und darunter endlich bei Matthäus und Lukas je zwei Paradiesesflüsse, aus welchen zu trinken sich Männer eifrig bücken, bei Markus und Johannes zwei Jünglinge, welche die evangelische Botschaft begierig niederschreiben. Jede dieser Darstellungen wird von einem auf Säulen ruhenden Bogen überwölbt; die Zwickeln zwischen diesem und der Randbordüre füllen Ranken aus, die von Tieren belebt werden. Die biblischen Darstellungen schließen sich in Komposition, Stil und Technik an die früher genannten Cyklen an, doch hat der Motivenkreis wieder manche Erweiterung erfahren. So wird hier die Vermählung Marias, die Versuchung, die Bergpredigt, die Verklärung, das Schärflein der Witwe, die Schlüsselübergabe, die Prophezeiung vom Falle Jerusalems, dann endlich das Gleichnis vom barmherzigen Samariter in den Bereich künstlerischer Darstellung gezogen. Einzelne Szenen sind von großer Lebendigkeit; so die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, wo der Versuch, die jüdische Rasse zu charakterisieren, auf eine tiefere und selbständige Auffassung des Motivs hindeutet, so die Erstürmung Jerusalems (zu Christi Prophezeiung vom Falle der Stadt), wo ein Bild des Waffenlebens der eigenen Zeit, mit allem

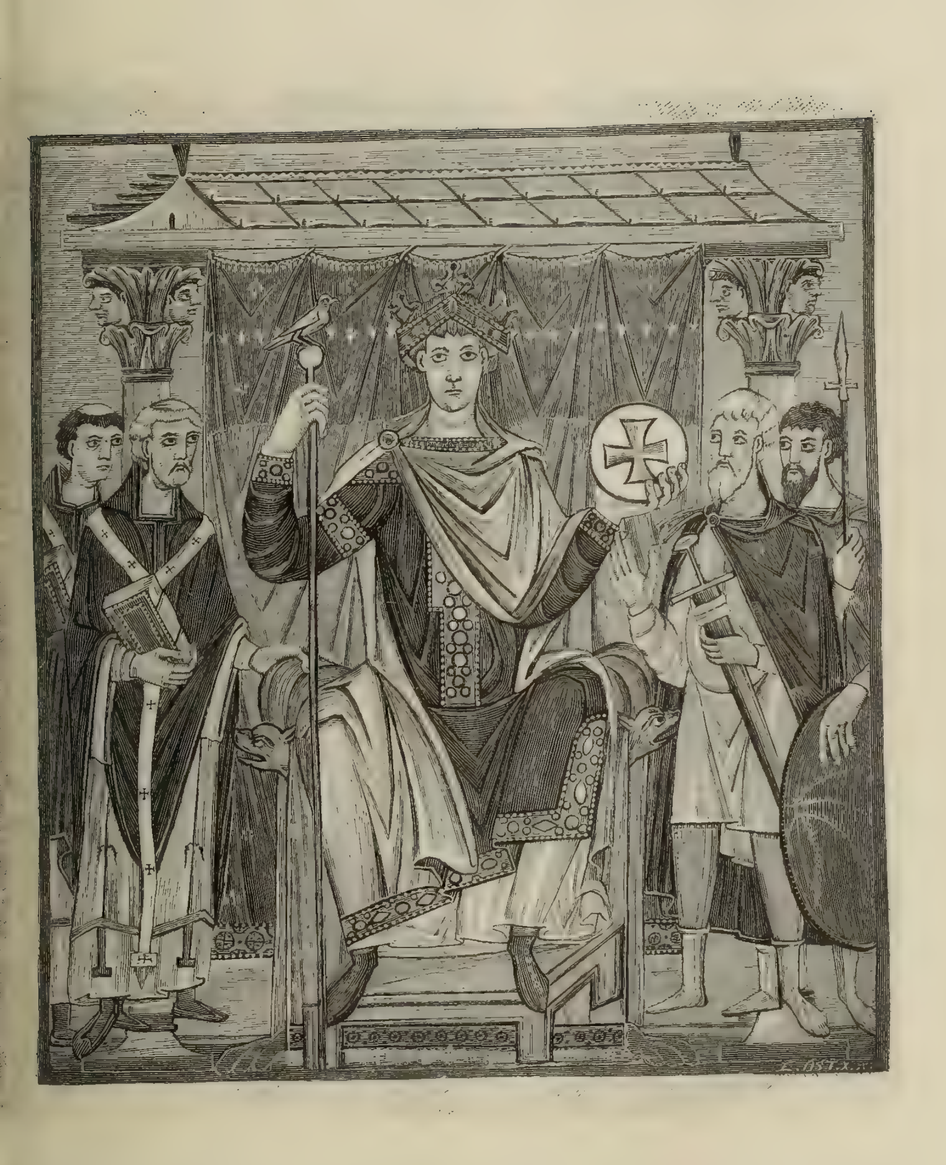
---

*) Das Evangeliar rührt aus dem Bamberger Domschatz her. Das führte dazu, in dem Dargestellten Heinrich II. zu sehen; dieser ward aber stets mit kurzem blonden Vollbart gebildet. Dagegen herrscht Übereinstimmung mit dem im Widmungsbilde des Aachener Evangeliars dargestellten Kaiser, der durch Inschrift als Otto beglaubigt ist. Für Otto III. schon Cahier, Nouveaux Mélanges. Curiosités Mysterieuses. Paris, 1874 p. 51 fg., wo auch Abbildungsproben. Woltmann, Gesch. der Malerei, I. S. 249.





Widmungsbild in dem Evangeliar K



Ottos III. München, Kgl. Bibl. Cim. 58.



Reiz des intimen Kulturbildes ausgestattet, geboten wird, so in der Parabel vom barmherzigen Samariter, wo der Auszug aus der Stadt, der Anfall durch Räuber auf der Straße, die Pflege des Verwundeten naiv und treuherzig dargestellt wird.

Die Bilder haben durchweg Goldgrund; daß diese Neuerung, die in der deutschen Malerei schnell starke Nachfolge fand, durch byzantinische Bilderhandschriften angeregt worden ist, dürfte wohl außer allem Zweifel stehen. So stark war das Gefallen, das man an dem Glanz dieser Gründe fand, daß man sie auch dann nicht opfern mochte, wo die Architektur ein solches Opfer heischte. Man half sich dann so, daß die Baulichkeit, welche der biblische Hergang forderte, nur angedeutet wurde. So zeigt das Evangeliar Ottos III. zum erstenmal diese abgekürzte Form: In eine Ecke des Goldgrundes wird eine Kirche oder ein Haus, von Mauern und Türmen umgeben, in ganz kleinem Maßstabe eingezeichnet.

Der ornamentale Teil der künstlerischen Ausstattung dieser Handschrift ist unmittelbar von karolingischen Mustern abhängig. Das gilt gleich von dem ganzen Kanonesschmuck. Die verzierenden Muster der Säulenschäfte, der aus Masken und Tierköpfen bestehende Kapitellschmuck, der Wechsel von Giebeln und Bogen, die Figürchen, welche diese beleben, so der Steinmetz und Zimmermann, der Schnitter und Winzer, — das alles erscheint wie eine unmittelbare Entlehnung aus einem Evangeliar von der künstlerischen Art des Ebon- oder Loisel-Evangeliars. Originell dürften nur die Füllungen der Giebel und Bogen sein: in dunklen Grund (Purpur) sind in feinen Goldzügen Tierfiguren eingezeichnet und diese Umrisse dann mit einem nur ganz wenig tieferen Ton der Farbe des Grundes ausgefüllt. Auch in den Randbordüren kehren fast ausschließlich karolingische Muster wieder, die Initialornamentik steht auf der Stufe des Echternacher Evangeliars, — anthropomorphe Bildungen aber mangeln hier.

Das Evangeliar im Domschatz zu Aachen ist zunächst durch die Widmungsinschrift als für einen Otto geschrieben beglaubigt: Gott wolle dir, erhabener Otto, das Herz mit diesem Buche erfüllen, das du von Lothar empfangen zu haben eingedenk sein mögest. Dieser Lothar erscheint, mit dem Mönchsgewand angethan, mit dem goldenen Buch — ob er der Schreiber oder nur der Spender, muß unentschieden bleiben. Es folgt eine Art Apotheose des Kaisers — und zwar in Form einer wunderlichen Übertragung der apokalyptischen Darstellung aus der Londoner sogen. Alkuinbibel und der Bibel Karls des Kahlen auf das weltliche Motiv. Der Kaiser, durch die bartlose jugendliche Bildung als Otto III. charakterisiert, thront in einer Mandorla, beide Arme breitet er aus, die rechte Hand hält den Reichsapfel — die Hand Gottes setzt ihm die Krone auf das Haupt. Die vier Evangelistensymbole umgeben ihn, sie halten das Pallium, zu dem der Regenbogen „gleich anzusehen wie ein Smaragd" (Ap. 4, 3) bereits in der karolingischen Buchmalerei geworden war. Gehalten wird der Schemel von einer weiblichen Gestalt, welche die Erde darstellt. Zu jeder Seite steht eine Männergestalt, mit einer Krone auf dem Haupte und einem Banner in der Hand. Unten sieht man wieder, wie in dem Widmungsbilde des eben besprochenen Evangeliars, je zwei Vertreter des weltlichen (Krieger-) und geistlichen Standes. Also wiederum ein künstlerisches Echo des Lieblingstraumes Ottos III. von der Herrschaft über ein christliches Weltreich, in den feierlichen Formen byzantinischer Herrscherbegriffe.

Die große Zahl biblischer Bilder zeigt hier weder die Anordnung des Echternacher Evangeliars noch die des Egbert-Evangeliars: ohne Anspruch auf cyklische Geschlossenheit werden einzelne Stellen der Evangelien illustriert — und darunter nicht selten Stellen, welche nur in seltensten Fällen von der künstlerischen Darstellung berücksichtigt wurden. Die Illustrationen zum ersten Evangelium bringen die Geschichte vom Martyrium Johannes des Täufers — ein Stoff, den schon die karolingische Miniaturmalerei kannte —, dann die Verklärung Christi und seine Verheißung an die Mutter der beiden Zebedäer. Zum Evangelium des Markus: Austreibung der Teufel, die Speisung des Volkes, die Heilung des Taubstummen und die Reinigung des Tempels von den Wechslern; zum Evangelium des Lukas: Verkündigung, Geburt, Reinigung und die häusliche Szene Christi im Hause des Lazarus, dann die Parabel vom reichen Prasser und Zachäus auf dem Feigenbaum; zum Evangelium des Johannes endlich die Passion Christi in fünf Bildern. Die Evangelisten sind unter rundbogigen Baldachinen dargestellt. Einzelne Initiale sind prächtig ausgestattet; die Ornamentik gehört der vorgeschritten Pflanzenornamentik an.*)

Entstand das Werk in Aachen selbst, das unter Karl dem Großen ein Hauptsitz künstlerischer Thätigkeit geworden war? Auch an das benachbarte Köln könnte man denken, wo in eben jener Zeit im Auftrage des Erzbischofs Evergerius (985—999) ein Lektionar geschrieben wurde, dessen Initialornamentik die gleichen Elemente aufweist, und dessen Widmungsbild (auf zwei gegenüberstehenden Seiten) die Widmung des Buches durch Evergerius an die Apostelfürsten verwandten Stil mit dem Aachener Widmungsbilde zeigt (Köln, Dombibl. Nr. CXLIII).

Ein anderes Werk, wieder für den jugendlichen Otto geschrieben, ist eine Apokalypse mit angebundenem Evangelienbuch; es soll von Heinrich II. und Kunigunde an die Stephanskirche in Bamberg geschenkt worden sein — jetzt besitzt es die dortige städtische Bibliothek (A. II. 42).

In einundfünfzig Darstellungen, von welchen sich die Mehrzahl über ein ganzes Blatt ausbreitet, folgt der Maler treu dem Text der Offenbarung, öfters in mehrere Darstellungen sondernd, was im Texte und auch im griechischen Malerbuche

---

*) Die Inschrift lautet: Hoc Auguste Libro | Tibi Cor Ds̃ Induat Otto | Quem De Lotario Te | Suscepisse memento. | Das Evangeliar befand sich ursprünglich im Besitz des Aachener Münsterschatzes, kam dann in Privathände (von Horsbach) und wurde später für den Domschatz zurückgekauft, wo es nun hoffentlich verbleibt. Lenormand verwechselte es mit dem Gothaer Evangeliar, als er die Beschreibung in Martine et Durant Voyage Litteraire II. pag. 297 darauf bezog, (Cahier et Martin Mélanges, I. 186). In Cahiers Noveaux Mélanges (Curiosités Mysterieuses) pag. 57 ist es als im Besitz des H. v. Horsbach befindlich bezeichnet. Dort auch die Streitfrage, ob für die Apotheose des Kaisers ein Transfigurationsbild (Lenormand) oder eine Majestas Domini (Cahier) benutzt worden sei. Es wurde im Text das bestimmte Vorbild nachgewiesen. Woltmann wurde durch den Besitzwechsel in Irrtum geführt. Er spricht von dem Horsbacher Evangeliar (Gesch. d. Malerei I, S. 250) und dem Evangeliar des Aachener Domschatzes (S. 206 und 253). Bei Beschreibung des letzteren verwechselt er den Schreiber mit dem Eigentümer, läßt es also von einem Otto für Kaiser Lothar angefertigt sein — was ihn dann natürlich verleitet, den im Evangeliar enthaltenen reichen Cyklus biblischer Szenen als schon der karolingischen Malerei eigen anzunehmen. Eine eingehende Beschreibung des Evangeliars gab Fr. Bock in Karls d. Gr. Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze. I. 39 fg. Das Widmungsgemälde abgebildet bei Cahier, a. O. und Hefner-Alteneck, Trachten und Gerätschaften.









Die apokalyptischen Reiter; in der Handschrift der Bamberger Stadtbibliothek A. II. 42.

in eine einzige zusammengefaßt wird. Wie weit der Künstler hier originell schuf, oder was er älteren Vorlagen entlehnte, wäre einer besonderen Untersuchung wert; wenn die Wahl seiner Motive mit den im Malerbuch beschriebenen meist zusammenfällt, so bedingt dies noch keine Abhängigkeit von Byzanz. Sicher ist, daß die Gestaltung der Mehrzahl dieser Motive von der bei byzantinischen Malern vielfach abweicht, und daß sich darin nicht wilde Phantastik, sondern eine kräftige erfindungsreiche Phantasie offenbart. Selbst wo es scheinbar entlehnt, muß sich das Motiv eine Umwandlung gefallen lassen, eine Übersetzung in die Anschauungsweise der eigenen Zeit — wie denn die apokalyptischen Reiter in die Tracht der Zeit — Pickelhaube und Kettenpanzer — gekleidet werden. Das Jüngste Gericht ist in diesen Cyklus aufgenommen; und zwar in der am meisten entwickelten Form, indem mit der Gerichtsszene die Schilderung der Auferstehung der Toten, die Herrlichkeit der Seligen und die Qual der Verdammten (unter diesen auch kirchliche Würdenträger und ein gekrönter weltlicher Fürst) verbunden wird. Vier Darstellungen auf zwei Blättern, welche nun noch folgen, nehmen einerseits auf die Widmung Bezug, anderseits aber sind sie tieferen Sinnes, da sie die Vorbereitung des irdischen Reiches für die Zeit der verkündeten Wiederkunft des Richters zum Gegenstande haben. Zwei Heilige setzen die Krone einem Herrscher auf, der sich durch die mit dem Bildnis der Aachener und Münchener Evangeliare übereinstimmende Charakteristik als Otto III. zu erkennen giebt — die vier gekrönten Frauen mit Tributen auf der unteren Hälfe des Blattes sind ganz gewiß wieder die huldigenden Länder: Italia, Germania, Gallia, Sclavinia — wie sie eben in gleicher Weise im Münchener Evangeliar erschienen. Auf der gegenüberstehenden Seite schildert das obere Bild die Überwindung der Laster durch die Tugenden, das untere zeigt den Herrscher selbst als Triumphator über das Laster, als Rächer des Bösen und Hort der Barmherzigkeit, wie alles dies die den einzelnen Darstellungen beigeschriebenen Verse erläutern:

Utere terreno, caelesti postea regno.
Distincte gentes famulant(ur) dona ferentes.
Iussa Dei complens mundo sis corpore splendens.
Poeniteat culpæ quid sit patientia disce *)

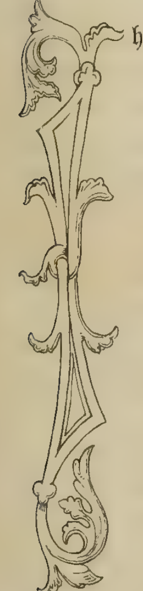
Die Zeichnung ist nicht immer den schwierigen, vielleicht oft neuen Aufgaben der Komposition gewachsen, die malerische Ausführung mangelhaft, da eine kräftige Modellierung fehlt. Das Nackte ist bald von fahlem, bald von bräunlichem Ton —

*) Jaeck (Beschreibung der Handschriften der Bibliothek zu Bamberg, I, S. XIX) irrt in der Deutung dieser Bilder; so sieht er z. B. in dem Gekrönten Gott Vater. Für eine solche Darstellung fehlte nicht bloß jede ikonographische Analogie — ja mehr als dies eine Krönung Gottes durch Heilige ist dogmatisch undenkbar. Sehr nahe aber liegt es, daß der Künstler im Sinne der Verse 12—15 des letzten Kapitels der Apokalypse jenes irdische Reich darstellte, das die Wiederkunft des himmlischen Reiches vorbereiten sollte, also darstellen den Kaiser, den Herrscher der Völker, dessen Macht das Böse niederwirft, in geduldigem Kampfe der Herrschaft des Guten zum Siege verhilft. Daß der Künstler hier möglicherweise an die Prophezeiungen für das Jahr 1000 dachte, an dessen Schwelle man stand, ist auch nicht unwahrscheinlich. Die jugendliche, bartlose Gestalt des Kaisers läßt nur auf Otto III. schließen, und gewiß haben die vier tributbringenden Frauen die gleiche Bedeutung wie in dem für Otto III. geschriebenen Evangeliar aus München (Cim. 58).

scharfe weiße Lichter sind auf alle Erhebungen gesetzt, wie Augenrücken, Nase, Lippe, Kinn, Knöchel ꝛc., die Gewänder sind von hellem Ton, gebrochen, mit weißlichen Lichtern und matter Oberfläche. Die Initialornamentik steht ungefähr auf der Stufe des goldenen Psalters von St. Gallen.

Das beigebundene Evangeliar ist gleichzeitig — an Miniaturen bringt es Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten, Christus am Kreuze, die Grablegung, die Frauen am Grabe, Himmelfahrt und Pfingsten. Interessant ist die Architektur in der Darstellung der drei Marien am Grabe: die Thür der Gruft zeigt einen antik-römisch profilierten Sturz. Formengebung und Technik schließen sich in früher beschriebenen Miniaturen, namentlich denen der Münchener Handschrift an.

Gleichfalls unter Otto III. entstanden und in der Maltechnik ganz den Darstellungen zur Apokalypse verwandt sind die Miniaturen einer Handschrift der Responsoria et Sequentia (Bamberg, Städt. Bibl. Ed. V. 9). Zwei Eingangsbilder nehmen Bezug auf den Zweck des Buches. Das eine zeigt einen Greis in einer Mandorla thronend, in feierlicher Haltung — unter ihm sitzen zwei Männer auf gekreuzten Beinen, von welchen der eine in die Flöte bläst, der andere die Harfe emporhält. Auf dem gegenseitigen Blatt thront eine jugendliche Gestalt in einer Mandorla von gleicher Form und Farbe, während ihr zu Füßen fünfzehn Männer den leidenschaftlichen Bewegungen nach das Halleluja zu singen scheinen. Also die Davidische Gottesverehrung und die christliche, für die seit Gregor dem Großen und dann besonders seit Karl dem Großen der Gesang als Sequenz und Responsorium von so großer Bedeutung geworden war, sind hier in passender Weise dargestellt worden. Neben diesen Eingangsbildern enthält die Handschrift dann noch drei andere: die Geburt Christi, die Auferstehung und die für jene Zeit so seltene Darstellung des Todes Mariä.*)


Aus e. Hdschrft. des Koblenzer Archivs.

Ihren Höhepunkt erreicht diese Entwickelung unter Heinrich II., der, lebensfreudig und lebenslustig und dabei der Kirche ganz ergeben, an den prächtig ausgestatteten Handschriften Gefallen fand und damit seine Lieblingsstiftungen, das Bistum von Bamberg (errichtet 1013) und das Michaelskloster auf dem Engelsberg bei Bamberg (gegründet 1015) besonders reich bedachte. Dabei führt die zunehmende Rührigkeit des Schaffens zu keiner Neuerung auf keiner Seite; unverändert bleibt das Abhängigkeitsverhältnis zur altchristlichen Kunst und ohne Bedenken schöpft man aus dem karolingischen Kunstvorrat wie aus einem Eigengut. Die malerische Technik beharrt auf den Grundsätzen, wie sie bereits die Zeit der Ottonen festgestellt hatte — doch arbeitet man jetzt leichter und sorgloser, womit freilich auch ein Nachlaß an Formenstrenge verbunden ist.

Nur die wichtigsten der Handschriften, die auf Heinrich II. zurückweisen, sollen erwähnt werden. An der Spitze der ganzen Gruppe steht das Evangelistarium in München (Kgl. Bibl. Cim. 57). Das Widmungsbild

---

*) Fol. 46. vers. heißt es: Ottoni serenissimo imperatori a Deo coronato, magno et pacifico vita et victoria. Redemptor mundi tu illum adjuva. Damit ist die Handschrift in die Ottonenzeit verwiesen, und zwar kann sie nach Technik und Zeichnung nur unter Otto III. entstanden sein.

stellt die Abkunft fest. In der oberen Abteilung Heinrich, kenntlich an dem runden Gesicht und dem kurzen Bart, außerdem durch die Widmungsverse beglaubigt, und Kunigunde von dem Heiland gekrönt, seitwärts stehen Petrus und Paulus; in der unteren Abteilung aber erscheinen wieder die tributpflichtigen Länder — als Frauen dargestellt — mit ihren Gaben:

Solvimus ecce tibi rex censum jure perenni
Clemens esto tuis, nos reddimus ista quotannis.

Es folgen die Bilder der Evangelisten, von bedeutender Bildung und ausgezeichnet durch den edlen Wurf der Gewänder — dann biblische Darstellungen, fast ausschließlich der Jugendgeschichte, der Passion und der Zeit nach der Auferstehung entlehnt.

Von hohem ikonographischem Interesse ist es, daß hier zu dem Cyklus aus dem Leben Christi schon eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben Mariens tritt: Joachims Ausweisung aus dem Tempel, sein Gang zu den Hirten, Geburt Mariens, Namensgebung (?) und dann der Tod Mariens. Den Schluß der Darstellungen bildet das Jüngste Gericht, das auf zwei Blätter verteilt wird. Das eine zeigt die Auferweckung der Toten — vier in die Posaune blasende Engel, dann die Toten, bekleidet, mit leidenschaftlicher Gebärde den Gräbern entsteigend; in den Ecken aber, wohl in Erinnerung an die Worte der Apokalypse: Et dedit mare mortuos, qui in eo erant — gehörnte Köpfe, welche Wasser ausspeien. Auf dem gegenüberstehenden Blatte sitzt Christus zu Gericht, von seinem himmlischen Hofstaat umgeben — in der Mitte zwei Engel mit Schriftbändern, von welchen der eine sich zu den Gerechten, der andere zu den Verdammten sich wendet. Die Teufel sind nicht gerade frazzenhaft gebildet — nur die Köpfe sind gehörnt. In der Initialornamentik tritt das Blattwerk gegen das Riemenwerk stark zurück. Ein Missale in München (Königl. Bibl. Cim. 60) zeigt den Kaiser auf zwei Bildern: auf dem einen setzt ihm Christus (von bärtigem Typus, der von nun an in der Buchmalerei häufiger wird) die Krone auf, während zwei herabschwebende Engel Schwert und Lanze in seine Hand geben. Die ausgestreckten Arme des Kaisers werden von den Heiligen Ulrich und Emmeran gestützt. Das zweite Widmungsbild ist ein überzeugender Beweis, wie rückhaltlos man die von der karolingischen Malerei geschaffenen Kompositionen verwertete. Vollständig wird hier die entsprechende Darstellung des goldenen Buches von St. Emmeran wiederholt, nur daß an Stelle Karls des Kahlen Heinrich II. tritt und daß statt der Engel in den Zwickeln zwei Provinzen getreten sind, um die seit Otto II. üblich gewordene Zahl auf vier zu ergänzen. Selbst in den Einzelheiten erweist sich dieses Bild als eine Kopie der Emmeranschen Darstellung. Die Säulen z. B. zeigen nicht bloß gleiche Kapitellbildung, sondern es stimmen auch die Schäfte in Zeichnung und Färbung genau überein. Diese Übereinstimmung dürfte auch einen Fingerzeig dafür geben, wo einige der von Heinrich II. bestellten Handschriften entstanden seien: in St. Emmeran eben, wo jene kostbare karolingische Handschrift sich befand, der man erst vor kurzem (975) ein fein gemaltes Widmungsblatt mit dem Abte Ramwold, umgeben von den vier (gleich charakterisierten) Gestalten der Kardinaltugenden eingefügt hatte. Außer den Widmungsbildern enthält das Missale noch Darstellungen des hl. Gregor, der Anbetung des Lammes, der Kreuzigung und der Marien am Grabe. Auch die übrige ornamentale Ausstattung der Handschrift schließt sich an die des

goldenen Buches an. Dagegen zeigt ein Evangeliar in Bamberg (Bibl. A. II. 46) auf dessen Widmungsbild Heinrich II. das Buch der hl. Maria opfert, eine unbeholfene Hand und das Zurückgehen auf noch ältere Muster. Die drei Könige z. B. erscheinen in der Tracht der Katakombenbilder, doch nicht ausschreitend, sondern hintereinander knieend und die Geschenke emporhaltend. Der Christus im Kreuzigungsbilde hat den Mosaikentypus, freilich in etwas barbarisierter Form. Der Fleischton wechselt auch hier doch ausnahmsweise nach fester Regel; er ist bei den Männern entschieden braunrot, bei den Frauen, Engeln und Kindern fahl mit grünlichen Schatten. Steht dieses Evangeliar in Bezug auf die künstlerische Durchführung hinter anderen im kaiserlichen Auftrag entstandenen Handschriften zurück, so wetteifert es doch an kostbarer Pracht der Ausstattung mit diesen. Die Seiten den Bildern gegenüber zeigen Purpurgrund mit reichen Mustern, die Initialen sind mit goldenem Geriemsel reich verziert.

Ein Psalterium in Kassel (Bibl. Ms. theol. 4⁰ Nr. 15) von der Hand eines Kapellans Heinrichs II. (1020) mit Namen Markus geschrieben, entbehrt der selbstständigen figürlichen Darstellungen, ist aber durch besonders feine Initialornamentik ausgezeichnet. Tiermotive treten meist in feiner Verbindung mit Ranken und Blattwerk (Dornblatt) auf — einmal ist S durch einen gewundenen Drachen dargestellt (Fol. 1216), auch ein gebilderter Initial erscheint auf Fol. 134 — auf der Kurve des D steht ein Mann in der Tracht der Zeit, dem eine Hand (Gottes ?) die Krone aufsetzt.*) Die zahlreichen, meist kaum einen Zoll hohen Initialen sind von roter Zeichnung und goldener Füllung.

Von demselben Kaplan Markus wurde wohl das Missale in Bamberg geschrieben (Städt. Bibl. Ed. V. 4), dessen Initialen in Größe, Ornamentik, Technik völlig mit denen im Kasseler Psalterium übereinstimmen. Nur treten hier zu dem Initialenschmuck noch einige biblische Darstellungen. Sie lehren, daß jener Markus ein tüchtiger Kalligraph, aber ein wenig geschickter Maler war. Schon die Komposition trifft ihn schwankend. Zwei Blätter beweisen dies. Auf Fol. 1 ist die Himmelfahrt Christi mit roter Feder gezeichnet, in einzelnen Stellen auch schon die Farbe angelegt. Dann aber ließ der Künstler das Werk im Stich, um auf Fol. 64 die Komposition in verbesserter Form zu wiederholen. Dasselbe that er bei der Darstellung der Marien am Grabe. Auf Fol. 2 ist die erste später in Stich gelassene Zeichnung in schwarzer Dinte. Fol. 61 zeigt die Umänderung — die eine thatsächliche Verbesserung des ersten Entwurfs ist. In der ersten Zeichnung war der Engel von den Frauen durch einen Bogen geschieden, in dem durchgeführten Bild ist die erste Frau mit dem Engel in die erste Bogenöffnung gestellt, was der Komposition größere Geschlossenheit verlieh. Die übrigen Gemälde: Geburt Christi, Anbetung der Könige, Abendmahl, Kreuzigung, der Evangelist Johannes — zeigen die herkömmliche Technik und das entschiedene Anlehnen an altchristliche Vorbilder — letzteres ohne sonderlichen Erfolg, da eine auffallende Ungeschicklichkeit der Hand sich in den Formenverhältnissen kundgiebt.

Zu diesen Werken, welche als für Heinrich II. selbst oder doch in seiner Um-

---

*) Auf Fol. 16 findet sich die Notiz des Schreibers: Per manum Marci capellani gloriosis. Hinrici impera. et semper aug. Anno M. XX.

gebung entstanden geschichtlich beglaubigt sind, gesellen sich nun noch einige hervorragende Handschriften, deren Entstehen zu Heinrichs Zeit, sei es durch geschichtliche Zeugnisse, sei es durch das Urteil der Stilkritik gesichert erscheint.

Den ersten Rang nimmt hier ein Evangeliar ein, das aus Bamberg nach München kam (Kgl. Bibl. Cim. 59). Neben den Evangelistenbildern enthält es noch die seltene Darstellung von Christus auf dem Lebensbaume stehend, wozu die Worte des ersten Psalmes die Anregung geben konnten: „Der ist wie ein Baum, gepflanzet an den Wasserbächen, der seine Frucht bringet zu seiner Zeit, und seine Blätter verwelken nicht und was er macht, das gerät wohl" — Worte, die stets von den Kirchenvätern auf Christus gedeutet wurden. Christus ist jugendlich gebildet, von der Tunika weg flattert der Mantel, in der einen Hand trägt er die Scheibe der Welt, mit der anderen hält er einen Ast des Baumes. An den Ecken der Mandorla und an den Seiten befinden sich vier Brustbilder: unten Gäa, welche den Baum auf ihrem Kopfe trägt, rechts Sol, links Luna, zu Häupten ein bärtiger Kopf, der nur als Uranus gedeutet werden kann. In den Zwickeln, welche die Mandorla mit dem viereckigen Blattrahmen bildet, sind die Symbole der Evangelisten angebracht, von sirenenartigen Figuren getragen, welche die vier Paradiesesflüsse vorstellen.*) Sonst enthält das Evangeliar nur noch die Evangelistenbilder. Sehr reich ist die Ausstattung der Kanonestafeln, die sich aber auf das innigste an die des bereits beschriebenen Evangeliars Ottos III. (Cim. 58) lehnt, manches daraus kopiert, wie dies einzelne Kapitellbildungen und die Figürchen an den Ecken der Bogen beweisen. Die Füllungen der Giebel schließen sich gleichfalls in Form und Technik an die der früher genannten Handschrift an, nur ist hier insofern ein Fortschritt vorhanden, als statt willkürlich gewählter Tierbilder die Monatszeichen dargestellt wurden.

Aus der Dombibliothek rührt ein Missale in Bamberg her (A. II. 52), das gleichfalls als Schenkung Heinrichs dahin gekommen sein mag, jedenfalls dieser Zeit angehört, wenngleich Zeichnung und Technik auf eine von den Künstlern der früher erwähnten Handschriften verschiedene Hand deuten. Die künstlerische Überlieferung wirkt hier nur auf das Wesentliche der Komposition und Formengebung ein — die Erzählung ist von seltener Lebendigkeit, das Landschaftliche — Bäume, Blumen — mit merkwürdiger Breite charakterisiert, die Malerei ist reine Wasserfarbentechnik ohne jede Beimischung harzhaltiger Substanzen. Am innigsten ist der Anschluß an die altchristliche Überlieferung in der Architektur. Die Zahl der Bilder beträgt zwanzig; stofflich interessant ist die Gegenüberstellung der beiden Opfer (das des Alten Bundes durch einen jungen Mann, der ein Tier darbringt versinnbildet, das des Neuen Bundes durch einen Priestergreis, der den Kelch emporhebt), dann die große Zahl legendarischer Darstellungen (Martyrien von Petrus, Paulus, Laurentius, Andreas und Martins Mantelzerteilung). Die Initialornamentik besteht fast ausschließlich aus Blumen- und Blattwerk.**)

---

*) Abgebildet bei Cahier, Nouveaux Mélanges. Curiosités Mysterieuses.

**) Daß das Missale zu Heinrichs Zeit geschrieben ward, zeigt nicht bloß der Stil, sondern auch die Eintragungen im Kalendarium. Neben anderen Todesfällen (z. B. Chuonradus imperator) finden sich von zeitgenössischer Hand angemerkt die Todesdaten von Heinrich II. (Heinr. imper. etc.) und Kunigundens (Cunig. imper. obiit).

Endlich gehören hierher noch zwei Bilderhandschriften, die beide auf der Höhe der Leistungsfähigkeit der Zeit stehen, sich voneinander aber durch einen entschiedenen Gegensatz in der künstlerischen Auffassung ihrer Stoffe unterscheiden.

Die erste derselben ist das Evangelienbuch, welches auf Veranlassung der Gräfin Uota von Kirchberg, der sechsten Äbtissin des Klosters Niedermünster in Regensburg (regierte von 1002—1025), geschrieben wurde (jetzt München, kgl. Bibl. Cim. 54), die zweite ein Kommentar zum hohen Liede und zu Daniel aus der Bamberger Dombibliothek (jetzt in der Stadtbibliothek dortselbst, A. I. 47).

Das Evangeliar der Uota entstand in einer Regensburger Schreibstube. Der unmittelbare Einfluß des goldenen Buches von St. Emmeran auf die Ornamentik stellt dieses schon sicher. Daneben scheinen aber auch byzantinische Vorbilder auf den Künstler gewirkt zu haben. Allerdings genügte es nicht, auf die Fülle allegorisch-didaktischer Beziehungen, die man in die Darstellungen mit Recht oder Unrecht hineingeheimniste, hinzuweisen, um den byzantinischen Einfluß sicher zu stellen; war doch die Vorliebe für spitzfindige Allegorien auch der karolingischen Malerei nicht fremd, wie einzelne Bilderbeschreibungen des Theodulph bezeugen. Dagegen machen den byzantinischen Einfluß ikonographische Einzelheiten wahrscheinlich, wie sie besonders in der Hierarchia und der Kreuzigung zu Tage treten. Die letztere zeigt Christus mit einer tunica talaris und der Stola bekleidet, eine Krone auf dem Haupte, das den bärtigen gealterten Typus zeigt, der vom Oriente begünstigt wurde. Unter dem Kreuze steht eine gekrönte Frau, die Arme ausgebreitet, aufwärts schauend, — es ist das Leben — wie uns die Verse erklären:

Sperat post Dominum sanctorum vita per aevum,

auf der anderen Seite eine Gestalt mit verbundenem Mund, zerbrochenen Waffen, angefallen von dem Kopf eines Ungetümes, das aus dem Kreuzesstamm hervorwächst — es ist der Tod, dessen Macht durch das Erlösungswerk gebrochen wurde:

Mors devicta perit, quia Christum vincere gestis:

in zwei Halbrunden: die Gnade, wiederum eine gekrönte Frauengestalt mit der Siegesfahne, dann das Gesetz des alten Bundes, eine entfliehende Frauengestalt mit verbundenen Augen; in vier Quadraten, in den Ecken des Blattes endlich: oben die Personifikationen von Sonne und Mond, unten die sich öffnenden Gräber und der zerrissene Tempelvorhang. Einen ähnlichen Reichtum allegorischer Bezüge enthalten die Darstellungen der Hand Gottes, der schon erwähnten Hierarchie, und der Evangelisten. Auf dem Widmungsbilde überreicht die Äbtissin Uota das Buch der Maria, welche in einem Kreisrund thront, das Kind auf dem Schoße vor sich hinhaltend. Der Stil der Zeichnung ist strenge; aber nur in einzelnen Hauptgestalten, wie in dem Gekreuzigten, der thronenden Madonna, weist er auf die Einwirkung byzantinischer Vorbilder; von den Evangelisten erinnert höchstens der Johannes und Matthäus daran (während jedoch das Einzelne, z. B. die Haarbehandlung, eine ganz andere Stilisierung behält), und im übrigen herrscht ebenso in den biblischen Darstellungen wie in den allegorischen der Stil der Zeit, der sich an die römisch-altchristliche Formengebung anschließt. In den Kanonestafeln wird die Konkordanz durch entsprechende Verbindung der Evangelisten-

Symbole in den Bogenlünetten zur Anschauung gebracht.*) Die Ausführung steht auf der Stufe der übrigen im Bannkreise Heinrichs II. entstandenen Bilderhandschriften, nur giebt die übermäßige Anwendung des Goldes der Ausstattung den Charakter etwas roher Pracht.

Ohne Zweifel sind die Darstellungen der anderen Handschrift, des Kommentars zu Daniel und zum hohen Liede, aus nicht minder tiefen theologischen Gedankengängen hervorgegangen, aber während in der ersteren Handschrift der spintisierende, grübelnde Verstand Phantasie und Empfindung unterjochte, werden die Darstellungen hier von einem merkwürdig starken poetischen Zug getragen, der selbst der überkommenen Formensprache einen lebendigeren Rythmus, einen leisen Schimmer von Grazie verleiht. Je zwei Bilder begleiten die beiden mystischen Bücher. Das erste der zum hohen Lied gehörigen feiert die Taufe als den Zoll für die Pforte des Einganges in die Kirche, das Mittel für die Verbindung mit Christus. Im Mittelpunkt der Darstellung sieht man den Hergang der Taufe; ein Täufling sitzt bereits im Taufbecken, während der Priester die Hand auf sein Haupt legt, drei andere Täuflinge warten. Von da wandelt in schön geschwungener Linie ein Zug Getaufter, Laien, Priester, Mönche, Bischöfe, Frauen, aufwärts, wo auf Wolken stehend die Gestalt der Kirche der ersten der herannahenden Frauen den Kelch reicht mit dem Blute, das sie teilhaft macht der Früchte des Opfers der Versöhnung; hinter ihr erscheint Christus an dem Kreuze mit langem Schurz bekleidet. Das zweite Bild stellt wiederum den Zug der gläubigen Gemeinde dar, aber zum triumphierenden Christus, der, von seinen Engeln umgeben, in dem Körper des O thront (Osculetur me osculo). Von den zu dem Buche Daniel gehörenden Gemälden stellt das eine den Traum Nebukadnezars dar (auf dem Felsen, von welchem ein Stück sich abbröckelt und den linken Fuß der Statue zertrümmert, steht die Gestalt des Glaubens mit Kreuzesstab und segnender Gebärde) das andere dient wieder als Initialverzierung und zeigt Daniel, wie er vom Engel zu seinem Prophetenamt vorbereitet wird. Eine Arkade umgiebt diese Darstellung, in deren Zwickeln ähnlich wie in den Münchner Handschriften zwei Köpfe in den Purpurgrund mit leichten weißen Strichen hineingezeichnet sind. Die Zeichnung dieser Köpfe ist von ungewöhnlichem Formenadel; dasselbe gilt von der Gestalt Daniels, dessen ganz antike Gesichtsbildung ebenso wie die lebhaft bewegte Gewandung auf ein ausgezeichnetes altchristliches Muster hinweist. Die Figuren des Nebukadnezar und der vier Wächter sind von weit weniger durchgebildeten Formen — möglich daß der Künstler eines Vorbildes hier entbehrte und ganz auf eigene Kraft angewiesen war. Technik und Malweise stimmen genau mit der in der Bamberger Apokalypse angewendeten; soll man auf den gleichen Künstler schließen? ein phantasievoller Zug geht auch durch die apokalyptischen Bilder — aber die weit höhere künstlerische Vollendung der Illustrationen zum Daniel und zum Canticum würde einen bedeutenden Fortschritt in der Entwickelung des Künstlers voraussetzen.**)

---

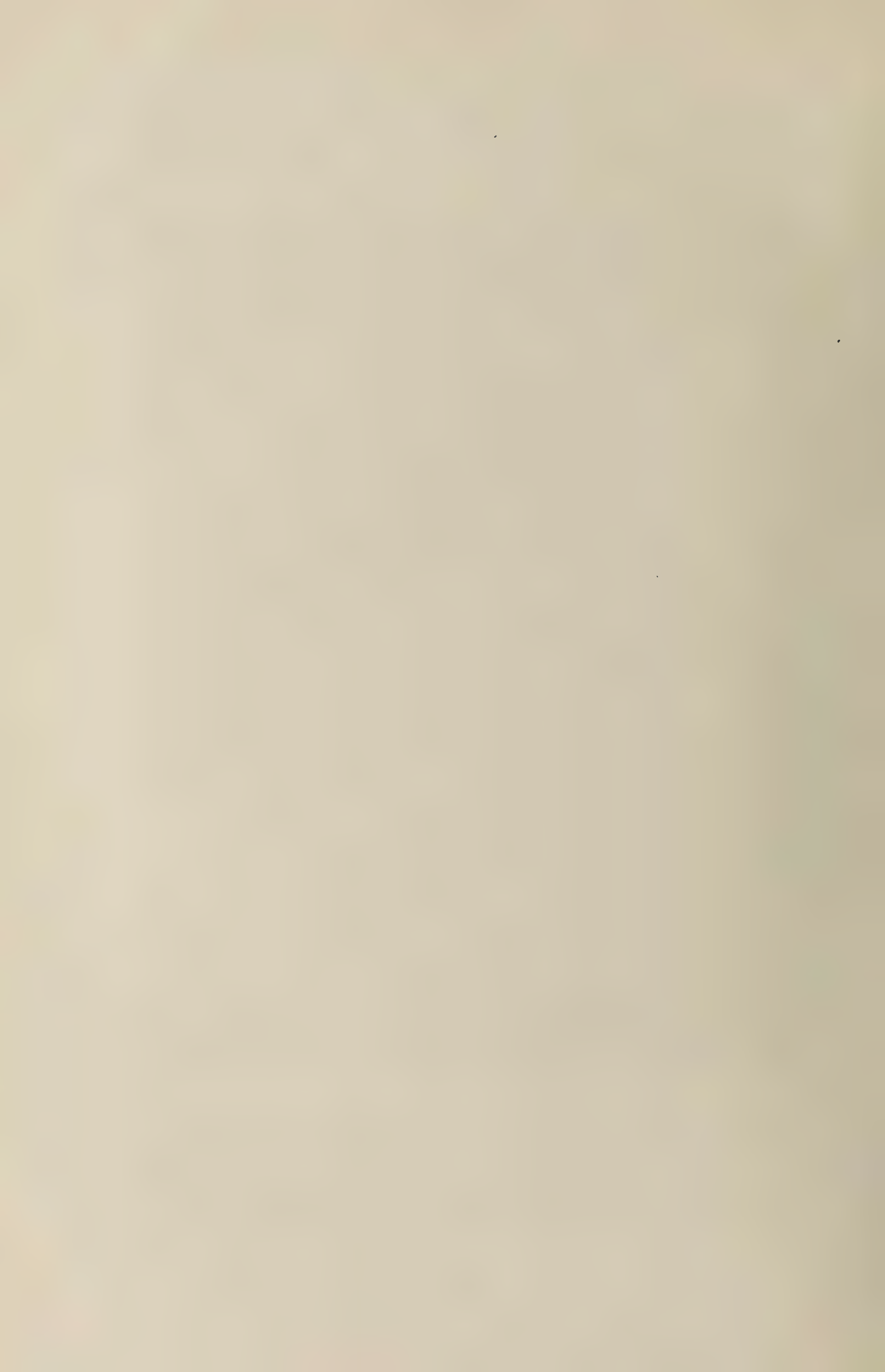
*) Das Widmungsbild, die Kreuzigung, die Hierarchia abgebildet bei Cahier, Nouveaux Mélanges, Curiosités Mysterieuses.

**) Schnaase verlegte die Entstehungszeit im Anschluß an Waagen (Kunstw. und Künstler in Deutschland I. S. 101 fg.) auf den Beginn des zwölften Jahrhunderts (Gesch. d. b. K. II. A. IV. S. 638), Kugler eignete sie dem elften Jahrhunderte zu (Kl. Schriften, I. S. 91). Da-



Aufnahme in die Gemeinschaft der Gläubigen durch die Taufe.

Aus: In Cantica et Danielem. (Handschrift der Königl. Bibliothek in Bamberg A. I. 47. fol. 4b.)





Aus dem von Guntbald 1014 geschriebenen Evangeliar im Domschatz zu Hildesheim.

Die sächsische Miniaturmalerei dieser Zeit ist am besten durch die Leistungen jener Schreibstube vertreten, welche unter dem Einflusse und den Anregungen des Bischofs Bernward von Hildesheim stand. Ausgesprochener Schulcharakter, der sie von den Arbeiten süddeutscher Schreibstuben auffällig unterschiede, kommt ihnen nicht zu. Ein bedeutsames Zeugnis für die Macht karolingischer Überlieferung ist es, daß auch auf sächsischem Boden, wo es doch keine Pflanzschulen der Kunst aus karolingischer Zeit her gab, unmittelbar an den karolingischen Kunststil angeknüpft wird. In der Ornamentik sowohl wie in der Figurenmalerei. Wenn in den ersteren klassische Formen, z. B. Palmette, Akanthusblatt, öfter und in strengerer Zeichnung zur Verwendung kommen als in den Werken süddeutscher Buchmalerei, so wird dies wohl auf die persönlichen Neigungen Bernwards, auf seine Liebe und seinen Sammeleifer Werken antiker Kunst gegenüber zurückzuführen sein. Der hervorragendste Künstler der Schreibstube war der Diakon Guntbald. Zunächst nennt er sich als Maler und Schreiber eines Evangeliars, das er laut Inschrift 1011 für Bernward anfertigte (im Domschatz von Hildesheim). Gleich die Verzierung der Kanonestafeln stimmt mit der in den karolingischen Handschriften üblichen überein; exotische Vögel beleben die Bogen, üppiges Pflanzenwerk schießt von den Kapitellplatten empor. Der übrige künstlerische Schmuck des Evangeliars besteht aus einer Darstellung des thronenden Christus, von den Symbolen der Evangelisten und Engeln umgeben, und den Bildern der Evangelisten mit ihren Symbolen. Die Evangelisten erinnern in der etwas ungeschlachten, aber lebensvollen Bildung vielmehr an die Darstellungen der karolingischen als der ottonischen Kunst. Was Guntbald auf dem Gebiete der Ornamentik zu leisten vermochte, zeigt sein für Bernward 1014 angefertigtes Missale. Pracht des Materials (vielfache Anwendung von Gold und Silber) eint sich hier mit entwickeltem dekorativen Geschmack. Unter der großen Zahl prächtiger Initialen findet sich ein T, das zugleich als Kreuzbalken für die Figur Christi dient, unter dem Kreuze stehen rechts Maria, links Johannes.

Das hervorragendste Denkmal der Schreibstube aber ist ein Evangeliar, dessen kostbaren Einband Bernward selbst geschaffen, wie es die selbstbewußten Verse besagen:

> Dieses so herrliche Werk hat Bernward der Bischof geschaffen,
> Schaue gnädig darauf Gott und Maria Du! —

Ob Bernward auch an der malerischen Ausstattung teil nahm? kein ausdrückliches Zeugnis spricht dafür, aber der Stil und der Gegenstand der Darstellungen lassen es

---

gegen haben Waagen (a. o. S. 98) und Schnaase (a. o. S. 632) die Apokalypse dem Beginn des elften Jahrhunderts zugewiesen. Der enge Zusammenhang aber zwischen beiden in Malweise und Technik ist schlagender Art und die enge Verwandtschaft beider mit der unter Heinrich II. entstandenen Handschriftengruppe desgleichen. Das Vorkommen des gebilderten Initials an dieser Stelle spricht nicht dagegen; er kommt vereinzelt auch schon in anderen, bestimmt dieser Zeit zugehörigen Handschriften vor. Ein hervorragendes Werk dieser Gruppe ist auch ein reich mit Miniaturen ausgestattetes Gebetbuch in der Dombibliothek zu Hildesheim (U. I. 19).

wahrscheinlich erscheinen, zumal ja nach dem Zeugnis seines Lehrers und Biographen Thangmar Bernward auch auf dem Gebiete der Buchmalerei thätig war. Die beiden ersten der fünfundzwanzig Bilder, welche den Text begleiten, sind ein interessantes Zeugnis für die sichtlich in Aufnahme kommende Marienverehrung. Das erste stellt Bischof Bernward dar, wie er, angethan mit liturgischem Gewande, das Buch auf den Altar niederzulegen im Begriffe ist. Die beigeschriebenen Verse melden, daß die Jungfrau Maria die Empfängerin sei. Das zweite Bild, auf der dem ersten gegenüberstehenden Tafel erläutert dies. Maria sitzt auf einem Thronsessel, und trägt das Kind, das die Kreuzmale zeigt und in der Rechten ein Buch hält, auf dem Schoße. Zwei Engel halten eine goldene Krone über ihrem Haupte. Die Bogen von drei Arkaden, welche den Hintergrund bilden, tragen Inschriften, welche sich auf die Feier Marias beziehen. Ein Hauptbogen, der an seinen Fußpunkten mit Medaillons ausgestattet ist, welche die Brustbilder Evas und Marias zeigen, umschließt diese drei kleineren Bögen. Die seltene Gegenüberstellung wird durch die erläuternden Versen sicher gestellt:

Porta Paradisi Primevam Clausa Per Aevam
Nunc est per Sanctam Cunctis Patefacta Mariam.

Die Widmungsbilder sind von einer geschickteren Hand geschaffen, als die nun folgenden biblischen Darstellungen; diese bilden keinen geschlossenen Cyklus, sondern entsprechen den durch die einzelnen Evangelien besonders betonten Ereignissen. Mit besonderer Ausführlichkeit wird darin die Geschichte von Joachim und Anna, den Eltern Marias, zum Evangelium Lucä behandelt. Charakteristisch ist die Übereinstimmung einzelner Bilder mit den Reliefs auf den von Bernward hergestellten ehernen Thürflügeln des Doms. Die Figurenbildung ist steifer als in den Widmungsdarstellungen; auf die Gewandbehandlung scheinen spätrömische Statuen nicht ohne Einfluß geblieben zu sein. Während in den nachweislich von Guntbald herrührenden Büchern die karolingische Pflanzen- und Bandornamentik herrschte, ist hier in den Initialen auch bereits der Tierornamentik ein so breiter Raum, wie in keinem zweiten Momente dieser Zeit, zugewiesen worden. Hat vielleicht die Ornamentik irischer Kunsterzeugnisse, von welchen der Biograph Bernwards meldet, den Künstler beeinflußt? Die Umrisse der Initialen sind in Gold gemalt, die Füllung farbig und weiß getupft.


Aus dem Echternacher Evangeliar, Gotha.

uch nach Heinrichs II. Tode tritt keine plötzliche Änderung dieses Zustandes ein. Erlitt doch das Kultur- und Geistesleben zunächst keine gewaltsame Störung oder Unterbrechung. Nüchternen aber thatkräftigen Geistes arbeiteten die beiden ersten Vertreter der fränkischen Dynastie, Konrad und Heinrich III., wie ihr Vorgänger Heinrich II. an der Realisierung jener kühnen Ideen, welche durch die Ottonen Ausgangspunkt und Zielpunkt deutscher Politik geworden waren. Noch war der Friede zwischen Kirche und Staat nicht gebrochen, die wissenschaftliche Zucht und die künstlerische Überlieferung nicht gestört, die geistige Befreiung des Laienelementes nicht vorbereitet. So kann es einer geschicht-

lichen Darstellung der Entwickelung der Malerei genügen, auf einige wenige hervorragende Denkmäler jener Periode hinzuweisen, welche bezeugen, daß zwar kein Fortschritt mehr über die Vergangenheit hinaus gemacht wurde, daß aber auch der künstlerische Verfall sich noch nicht in stark merkbaren Zeichen ankündigte.

Auf Konrad II. führt das goldene Buch im Eskurial zurück, dessen erstes Widmungsbild den von Engeln umgebenen, thronenden Christus zeigt, welcher das knieende Kaiserpaar Konrad und Gisela segnet, während auf einem zweiten Heinrich und Agnes, mit dem königlichen Gewande bekleidet, von Maria in Schutz genommen werden.*) Eine reiche, mit Gemälden ausgestattete Handschrift entstand in dieser Zeit in dem von Konrad etwa 1030 gestifteten Benediktinerkloster zu Limburg a. d. H. (Köln, Kapitelbibl. Nr. CCXVII). Der thronende Christus, die Evangelistenbilder, die biblischen Darstellungen schließen sich auf das engste in Stil und Technik an die unter Heinrich II. angefertigten Handschriften an. Doch auch von den Einzelheiten der Dekoration gilt dies. Die Bogen der Kanonestafeln haben einen ganz entsprechenden Schmuck, die Lünetten die auf Purpurgrund eingezeichneten Tierfiguren, die Kapitelle sind öfters mit Masken verziert, die Schäfte von der Farbe bunten Steinwerks. Die Randbordüren weisen wie die Bamberger Handschriften auf die Vorliebe für die karolingischen Muster des perspektivisch dargestellten Mäanders, der Palmette und anderer antiker Motive. Auch in Köln selbst schuf man nach denselben künstlerischen Grundsätzen. Ein prächtig ausgestattetes Evangeliar, das aus dem St. Gereonskloster herrührt (Stuttgart, Staatsbibl. Bibl. fol. 21), schließt sich in seinem künstlerischen Schmuck ganz an die Gruppe der für Heinrich II. und Konrad entstandenen Handschriften an. Höchstens könnte man wahrnehmen, daß in der Ornamentik der karolingische Einfluß noch stärker nachwirkt als in den auf bayrischem Boden entstandenen Leistungen. Ein Evangeliar in der Kölner Kapitelbibliothek (Nr. XII), das gleichfalls in Köln selbst auf Veranlassung eines Kanonikers Hillinus in dieser Zeit durch die Kleriker Purchard und Chuonrad geschrieben wurde, zeigt die Dekorationsweise der Kanonestafeln des Limburger Evangeliars; zwei Vollbilder, das eine der heil. Hieronymus mit den schreibenden Schülern, das andere die Widmung des Buches durch Hillinus an den thronenden heil. Petrus (mit der interessanten Abbildung des alten Kölner Doms) wiederholen gleichfalls die herkömmlichen Typen und fußen auf denselben technischen Grundsätzen.**)

Mit Heinrichs III. Namen ist das in der Stadtbibliothek von Bremen aufbewahrte Evangeliar verknüpft, das in Echternach zum Andenken an den Besuch

---

*) Auf dem ersten Bilde finden sich die Unterschriften Conradus imperator. Gisela imperatrix. Auf dem zweiten: Henricus rex. Agnes regina. Da das erste Widmungsbild darauf hinweist, daß die Handschrift zu Konrads und Giselas Lebzeiten entstand, also zwischen 1027 und 1039, so muß das zweite entweder später hinzugefügt worden sein (die Vermählung Heinrichs III. fand 1043 statt), oder man hat ursprünglich Heinrichs III. erste Gattin Guntild, die Tochter Königs Knuds, dargestellt (Vermählung mit dieser 1036) und dann später die Unterschrift des Namens geändert. Der Verfasser kann über diese Handschrift leider nicht aus Autopsie berichten. Ausführlich beschrieben wird sie in P. Zornii Historia bibl. pictor pg. 31.

**) Wer den Leistungen der Buchmalerei in den Rheingegenden nachgehen will, findet einen trefflichen Führer in Lamprechts Verzeichnis der „Kunstgeschichtlich wichtigen Handschriften des Mittel- und Niederrheins“ (Bonner Jahrbücher, Heft 74).

Heinrichs III. für diesen geschrieben wurde und zwar vor 1046, da er in den erläuternden Versen noch als König bezeichnet wird.

Die künstlerische Abhängigkeit von dem Egbert=Evangeliar in Trier und dem Echternacher Evangeliar Ottos III. ist zweifellos. Der Kindermord z. B., dann die Geburt Christi mit der Verkündigung an die Hirten erweisen auf den ersten Blick die unmittelbare Abhängigkeit vom Egbert=Evangeliar, die Darstellung der Parabel vom Weinberg, vom reichen Prasser und armen Lazarus von den entsprechenden Bildern im Echternacher Evangeliar. Man kopierte und fügte nur wenige selbständige Züge hinzu. Einem neuen Motiv begegnet man in den fünfzig biblischen Darstellungen nicht; die sieben oder acht Szenen, welche weder im Trierer noch Echternacher Evangeliar Gestaltung erhalten hatten, gehörten doch bereits dem Bilderkreis der Zeit an. Interessanter sind die vier auf die Widmung bezüglichen Bilder, zwei am Anfang, zwei am Ende des Evangeliars. Das erste führt den Besuch der Kaiserin Gisela in Echternach vor, das zweite den des Heinrich, aber, wie schon erwähnt, noch vor seiner Kaiserkrönung. Der Widerspruch zwischen der Inschrift, welche den Herrscher als noch in der Blüte des Lebens stehend bezeichnet, und der ältesten Gestalt Heinrichs ist wohl aus dem Unvermögen des Künstlers, dem Porträt gerecht zu werden, zu erklären. Von den Schlußbildern führt das eine in die Schreibstube des Klosters, das andere schildert die Übergabe des Buches durch den Abt an Heinrich III. Nirgends fehlen die erläuternden Verse, weder zu den Widmungsbildern, noch zu den biblischen Gemälden. In der Initialornamentik spielen Bandverschlingungen neben Rankenwerk wie im Trierer und Gothaer Evangeliar noch eine große Rolle. Wie lange aber in Echternach eine gute gefestigte künstlerische Tradition nachwirkte, zeigen am besten die Miniaturen der Vita Willibrordi in Gotha (Großherz. Bibl. 164) vom damaligen Abte Theofrid († 1110). Sie sind in Bezug auf Form und Technik, treffliche Charakteristik und Gewandbehandlung das beste Werk der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts. Die Miniaturen bestehen in dem Widmungsbilde (Theofrid überreicht dem Willibrord das Buch), dann Fol. 98 in einem zweiten Bilde, Theofrid mit einer Schüssel Blumen, endlich Fol. 100a mit dem Initial O, in welchem der heil. Bruno sitzt. Es ist der herkömmliche Stil, aber gepaart mit einer ungewöhnlichen Feinheit der Durchführung und Sicherheit der Hand.

Im Süden Deutschlands herrscht derselbe Mangel an Bewegung, dasselbe zähe Haften an dem überkommenen Formenschatz; wie im Norden, so hält man sich auch hier noch auf einer mittleren Höhe technischer und künstlerischer Durchführung. Nur einiges sei genannt. Von Ellinger, dem Abte von Tegernsee (1017 bis 1056) rührt ein Evangeliar her (München, königl. Bibl. c. pict. 31), dessen Dekorationselemente ebenso der Bamberger Handschriftengruppe entsprechen, wie der Stil der Figuren, Typen und Technik von dieser abhängig ist. Die völlige Übereinstimmung der Kanonesverzierung hier mit der in karolingischen Handschriften aus Rheims und Metz ist also wohl durch die Bamberger Muster vermittelt worden. Auch die Sorgfalt der Ausführung steht noch auf der Höhe dieser Erzeugnisse. Ähnlich ein Evangeliar aus Nieder=Altaich (Cim. 163), nur daß hier außer den Bamberger Handschriften auch das goldene Buch von St. Emmeran zum mindesten auf die Ornamentik von unmittelbarem Einfluß gewesen ist. Die Ausschmückung der Kanonestafeln ist einfacher;

die Vollbilder stellen die Evangelisten dar und Christus (bärtiger Typus) mit den Brustbildern der zwölf Apostel. Die Mache ist noch sehr sorgfältig.

Sehr entschieden war nun aber die Wendung, die um die Mitte des elften Jahrhunderts eintrat. Man kann nicht zweifeln, daß von dieser Zeit an der langsam aber sicher vorschreitende Zersetzungsprozeß des karolingisch-ottonischen Kunststils beginnt. Lagen die Ursachen dazu in der Erschöpfung künstlerischer Kraft? Die Architekturgeschichte, welche gerade in dieser Zeit die höchste Blüte des romanischen Stils zu vermelden hat, legt Zeugnis dagegen ab; und ebenso hindert die reiche Bauthätigkeit, welche in der zweiten Hälfte des elften und ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts herrscht, in den äußeren Verhältnissen allein die Erklärung zu suchen. Die Ursachen sind zunächst innerlicher Art, sie liegen in dem Gange der Entwickelung. Es waltet ein ähnlicher Hergang wie in der Geschichte der byzantinischen Kunst; nur vollzieht sich dieser Prozeß bei einem Volke, das am Beginn seiner geistigen Entwickelung, nicht aber erschöpft am Ende derselben steht, für das also diese Zersetzung nur Raum schaffen kann für das Gedeihen der künstlerischen, zukunftsicheren Keime, die es in sich birgt. Die ottonische Malerei hatte den Stil und die Formensprache der karolingischen Kunst übernommen; doch wenn sie auch vielfach, namentlich in ornamentaler Beziehung, aus dem karolingischen Formenschatz unmittelbar schöpfte, so fand sie doch auch immer wieder den Weg zu der ursprünglichen monumentalen Quelle: zur altchristlichen Kunst. Nur so ward es ihr möglich, den karolingischen Stil nicht bloß auf ornamentalem Gebiete fortzuentwickeln, sondern auch die figurale Malerei zu vervollkommnen durch Verfeinerung der Formen, durch besseres Verständnis der Gewandmotive, durch kräftigen Ausdruck der Regungen inneren Lebens. Selbst da, wo man byzantinische Vorbilder auf sich wirken ließ, entlehnte man nicht sklavisch, sondern übertrug sie in die abendländische Formensprache. Jetzt nun aber hörte man auf, aus diesen unmittelbaren Quellen zu schöpfen. Die frühchristliche und karolingische Kunst wirkten weiter fort, aber doch nur durch die Vermittelung nächstgelegener jüngerer Vorbilder. So ward das Schaffen immer mehr ein bloß mechanischer Prozeß, und das Auge, das in der Natur schärfer zu sehen begann, wurde ganz blöde einem künstlerischen Vorbild gegenüber. Alles anatomische Verständnis verschwindet, jede Proportionalität scheint aufzuhören; kein Jongleur vermöchte die unnatürlichen Biegungen und Windungen zu stande zu bringen, die den Körpern, sobald es sich um den Ausdruck eines Affekts handelt, zugemutet werden; ganz in Vergessenheit scheint es gekommen zu sein, daß dem Körper ein Knochengerüst zu Grunde liege, daß Muskeln und Sehnen die Bewegungen ermöglichen und regeln. Dabei aber wird man in den meisten Fällen durch alle Verzerrungen und Mißverständnisse hindurch noch das aus zweiter und dritter Hand entlehnte ursprüngliche Motiv nachweisen können. Die Technik hält anfangs noch besser Stand. Doch dann beginnt auch da der Verfall. Der schwarze Kontur, der in der karolingischen Malerei selten und dann mit großer Zartheit gezogen wurde, der auch in der sächsischen Zeit nur spärlich zur Anwendung kam, wird nun immer aufdringlicher; er erinnert in nichts mehr an die leise Wellenbewegung der Linie einer organischen Form, sondern er wird zum steifen Rahmen eines Figurenschemas. Dem entsprechen die grellen, weißen Lichter, welche auf alle erhöhten Stellen gesetzt werden, die unvertriebenen roten Flecken, Striche, welche Mund, Nasenspitze,

Wangen, Stirn bezeichnen oder als Halbton zwischen Weiß und Schwarz für die primitive Modellierung benutzt werden. Auch das Farbengefühl ist verschwunden; die Farbenstimmung ist entweder grell oder stumpf, die Wahl der Töne ohne Rücksicht auf die oberflächlichste Naturwahrheit. Am ratlosesten wird der Künstler, wo es ihn dazu treibt, einen neuen Inhalt in diese ganz toten Formen, diese ganz mechanisch nach Rezepten geübte Technik zu gießen. Und mehr und mehr treibt es zu solchem neuen Inhalt.

Der erbitterte Kampf zwischen der weltlichen und geistlichen Gewalt, der fast ein Jahrhundert dauert, hat zwar durch den Waffenlärm und Kampfesruf, den er auch in die Räume des Klosters trug, die wissenschaftlichen und künstlerischen Traditionen vieler Klöster unterbrochen, und so den Verfall der Buchmalerei gefördert, aber er trieb anderseits viele in Laienstube und Klosterzelle dazu, die Frage nach den Grundlagen und Voraussetzungen der Heilsgewinnung ernster zu stellen, sie tiefer zu fassen. Man möchte sagen: der Geist, aus seiner objektiven Ruhe und Sicherheit aufgerüttelt, kam zu stärkerem Bewußtsein seiner persönlichen Verantwortlichkeit in dem Kampfe um das ewige Heil, damit auch zur tieferen Empfindung seiner individuellen Sonderexistenz, seiner losgelösten Stellung in der bunten reichen Erscheinungswelt. Die Litteratur, immer der Kunst in Aussprache der intimsten Regungen in Kopf und Herzen einer Zeit voraus, legt Zeugnis für diese Gärung ab. Die Vagantenpoesie, deren Ursprung in das elfte Jahrhundert fällt, giebt dem Schlimmen und Guten dieser Gärung Ausdruck. Kühn und keck übt sie nicht bloß Kritik an den Trägern kirchlicher Ämter und Würden, sie verspottet auch frech und zotig kirchliche Bräuche und liturgische Handlungen. Doch auch der positive Gegensatz fehlt nicht: das Gemüt beginnt, der Bedeutung seiner subjektiven Regungen sich bewußt zu werden, das Auge schärft sich, die schwankenden Bilder des Naturlebens festzuhalten, das Ohr fängt an, auf die Sprache der Natur zu lauschen, sie zu verstehen, und die Phantasie findet in diesen äußeren Erscheinungen das Echo inneren Lebens. Die Sprache ist zwar die lateinische, aber der Dichter bekümmert sich wenig um die antiken Vorbilder und Muster. Der unverblümte Ausdruck, der volle Reimklang, die einfache Redeführung lassen Inhalt und Form in vollem Ebenmaß erscheinen. Auf die Phantasie und den Geist des Mönches, der in der dumpfen Klosterschreibstube schafft, wirkt dieser Zwiespalt, der durch die Welt geht, anders, als auf den fahrenden Kleriker, der in sorgenloser Freiheit seine sonnebeschienenen, taufeuchten Wanderpfade wandelt. Wohl treibt es auch ihn zu tieferem Erfassen seiner gegensätzlichen Stellung zu der unbegrenzten Fülle der Erscheinungswelt, aber diese ist vom Bösen, und zu den Schauern der Einsamkeit gesellt sich die Furcht vor der überwältigenden Macht des Teufels. Es ist nicht ohne tiefere Bedeutung, daß die Darstellung Christi als Drachentöter, d. h. als Überwinder des Todes und des Teufels, in der Buchmalerei jetzt so oft erscheint, und daß Michael, der himmlische Besieger Lucifers, so beliebt wird. Eine Fülle rätselhafter, bald entsetzlicher, bald grotesker Bildungen taucht aus dem Schoße der aus ihrer Ruhe aufgestörten Phantasie auf, immer auf den Kampf der bösen und guten Mächte, auf die jeder christlichen Seele auflauernde Macht des Bösen Bezug nehmend. Solche Bildungen schmücken die Domportale, Kapitelle, Friese, kirchliche Geräte; sie kündigen sich aber auch bereits in der Ornamentik

der Buchmalerei an, um am Ende dieses und Anfang des nächsten Zeitraumes herrschend zu werden. Das Wiedererscheinen der Tierornamentik steht damit im Zusammenhange; anfänglich noch schüchtern auftretend, lebt sie doch bald in ganzer Kraft wieder auf, freilich nicht bloß in anderer künstlerischer Auffassung als in der Stammes- und Merovingerzeit, sondern auch ausgestattet mit einer Fülle symbolischer Bezüge. Ungleich der Dichtung aber vermag man dieser neuen, ans Licht ringenden Gedankenwelt die überkommene ganz entgeistete Formensprache nicht anzuschmiegen, und so wird denn da, wo man inhaltlich Tiefes und Neues zu sagen vorhatte, der künstlerische Ausdruck am meisten roh und abschreckend.

Auch von den aus dieser Zeit vorhandenen Leistungen führt die weit größere Zahl wieder auf Süddeutschland zurück. Ein reich ausgestattetes Evangeliar im Domschatz in Krackau, das für Heinrich IV. angefertigt wurde, ist aller Wahrscheinlichkeit nach in Regensburg entstanden, da unter den dargestellten Heiligen Regensburger Äbte und Bischöfe (darunter der heil. Emmeran allein dreimal) in den Vordergrund treten. Das Widmungsbild stellt den Kaiser Heinrich IV. ganz allein dar, gekrönt, in kurzer Tunika mit dem Pallium. Die Haltung ist an Freiheit und Ungezwungenheit den karolingischen und ottonischen Widmungsbildern nicht ebenbürtig; steif und symmetrisch sind die Arme emporgehoben, welche Reichsapfel und Zepter halten. Es folgen dann unter rundbogigen Arkaden Engel, Heilige, drei Vorfahren des Monarchen und, wie schon erwähnt, bayrische Lokalheilige, unter diesen Wolfgang und St. Emmeran. Endlich ein thronender Christus und ein Christus am Kreuze. Die Typen sind die früheren, aber in plumper Wiedergabe, die Gewandung wiederholt schematisch die alten Motive. Eine noch tiefere Stufe des Verfalls zeigt ein Evangeliar in Berlin (Kgl. Kupferstich-Kabinet No. 3), das aller Wahrscheinlichkeit nach gleichfalls für Heinrich IV. geschrieben wurde. Das Widmungsbild zeigt einen thronenden König mit einem Waffenträger und einem Mönche, der das Buch dem Herrscher überreicht. Die übrigen Bilder sind vorwiegend biblische Darstellungen. Christus ist abwechselnd bartlos und bärtig dargestellt. In den Formen zeigt sich noch immer die Nachwirkung altchristlicher Vorbilder, aber alles Verständnis dieser Vorbilder, sowohl in Bezug auf Verhältnisse wie Gewandbehandlung ist abhanden gekommen. In der Darstellung der Verklärung z. B. (einem der am vorzüglichsten durchgeführten Gemälde der Handschrift) zeigen die Extremitäten Formen, welche dem blödesten Auge unmöglich erscheinen sollten, und da, wo leidenschaftliche Bewegung dargestellt werden soll, ist die leiseste Rücksichtnahme auf den Gliederbau, auf das Verhältnis der einzelnen Körperteile an sich und zueinander verschwunden. Ebenso verständnislos ist die Gewandbehandlung, die nichtsdestoweniger gleichfalls auf die antiken, d. h. altchristlichen Muster zurückgeht. Die Technik ist in den meisten Darstellungen Deckmalerei; sie ist solider als die Zeichnung, nur die Modellierung, namentlich der Gewandung, steht an Kraft hinter den Werken der ottonischen Zeit zurück. Die Initialen werden aus Ranken und Blattwerk gebildet*).

*) Das Widmungsbild ist stark zerstört; es läßt sich deshalb keinesfalls, weil Haar und Bart schwarz erscheinen, auf Heinrich III. als den Eigentümer des Buches schließen. Dagegen weisen die künstlerischen Qualitäten auf die Spätzeit des elften Jahrhunderts, und die Schrift widerspricht dieser Zuweisung nicht.

Ob auch dieses Evangeliar in einem süddeutschen Kloster entstand? Jedenfalls war hier die Produktion eine sehr reiche, oder vielmehr die Reproduktion, das sklavische, geistlose Nachschaffen in der Nähe liegender Muster. So z. B. ist das von Ellinger ausgestattete Evangeliar Modell geworden für ein Evangeliar unbekannter bayrischer Herkunft (München, Kgl. Bibliothek c. p. 23), von welchem wieder ein anderes Evangeliar abhängig ist (ebenda c. p. 123a), das schon auf den Beginn des zwölften Jahrhunderts hinweist, und entschieden Zeugnis dafür ablegt, wie die Formen unter den Händen der Kopisten erstarrten und dementsprechend sich verhäßlichten. Unmittelbar von dem Ellinger Evangeliar abhängig ist auch ein wohl noch dem Ende des elften Jahrhunderts angehöriges Evangeliar aus Freising (München, K. B. c. p. 29) und eins aus Weihenstephan (ebenda, c. p. 33), das aber ebenso wie ein damit verwandtes aus Raitenbach (ebenda, c. p. 57) schon auf den Anfang des zwölften Jahrhunderts fällt. So erklärt es sich, daß die Kanonesverzierung in diesen schon dem Beginn des zwölften Jahrhunderts angehörigen Handschriften noch dieselben ornamentalen Formen und Gestalten aufzeigt, welche auf syrische Anregung hin die karolingische Buchmalerei geschaffen hatte. Nur in der Initialornamentik stockt auch jetzt die Entwickelung nicht. Die fortschreitende Bewegung äußert sich hier in der Vorliebe für wirkliche und phantastische Tierformen und deren glückliche Ausnützung für die bestimmten ornamentalen Aufgaben. So in einem Evangeliar aus St. Nikolaus in Passau (München, K. B. 16002), das die Evangelisten in herkömmlicher Auffassung darstellt, vor Pulten sitzend, die aus Tiergestalten gebildet sind, während der Initialenschmuck eine meist glückliche Verbindung von Rankenwerk uud Tierformen zeigt. Auch das von dem Freisinger Bischof Ellenhard (1052—1078) geschriebene Sakramentarium in Bamberg (Stadtbibliothek Ed. III. 11) bietet nur in der Ornamentik erfreuliches; die neun Vollbilder (ein Widmungsbild und Ereignisse aus der Geschichte Christi) wiederholen die alten Typen ohne Geist und Verständnis und verbinden damit ein ganz abgestumpftes Farbengefühl und rohe Maltechnik. Selbst der Goldgrund genügt nicht, die rohe Buntheit zu dämpfen. Das Fleisch zeigt bereits die übertrieben aufgesetzten grellen Tupfen und tiefgrüne Schatten. In der Ornamentik herrscht Ranken- und Blattwerk vor, doch auch die Tiergestalt wird für den Initialbau verwendet.

Ein Evangeliar in Bamberg (Stadtb. A. II. 18) verrät nur durch die Technik seinen späten Ursprung, während die Typen von so altertümlichem Charakter sind, daß man auf eine unmittelbar wirkende altchristliche Vorlage zum mindesten für die Evangelistenbilder denken möchte. Das Eingangsbild zeigt die Majestas domini in der karolingischen Auffassung, auch die Darstellung vor dem Evangelium Johannis führt ganz in die Gedankenkreise des zehnten Jahrhunderts zurück. Auf der Weltscheibe thront Christus, zwischen zwei Cherubim; seine Füße ruhen auf einem Schemel, zu dessen Seiten je drei Engel knieen. Darunter ist eine Taufe dargestellt, doch nicht die Taufe Christi, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach die Taufe Kratons durch den Evangelisten Johannes, falls man nicht den rein liturgischen Akt in dem Hergang sehen will. Umgeben ist die Weltscheibe von den Personifikationen der vier Elemente, von welchen das Feuer als Träger der Sonnenscheibe, die Luft als Träger der Mondesscheibe verwendet wird. Die gegenüberstehende Seite illustriert das: Verbum caro factum est (Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten)

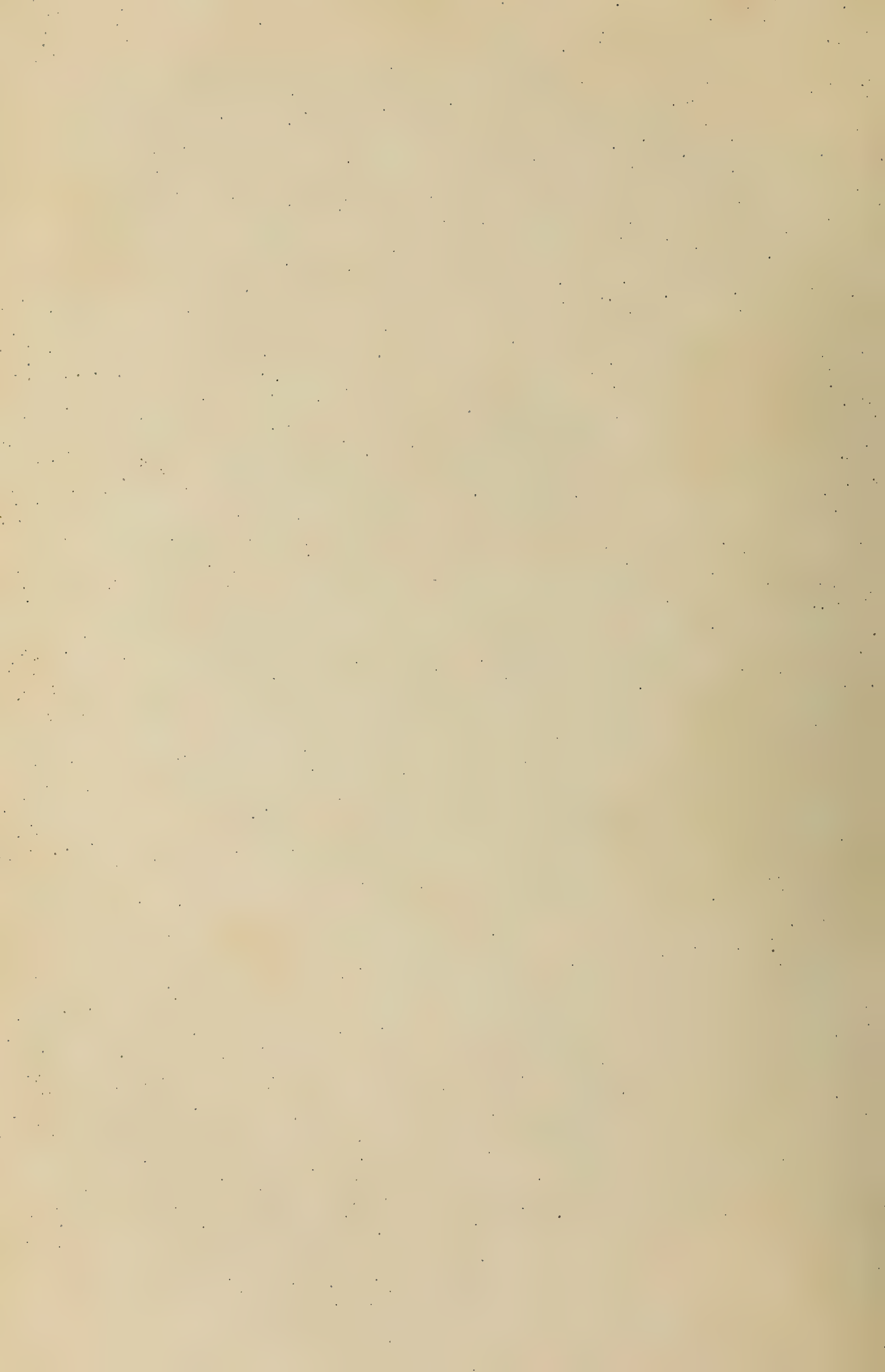


MATHEUM

INillo temp̄. Assumpsit ihc petrum & iacobū
etiohannem fratrem eius. & ducit illos inmon
tem excelsum seorsum. & transfiguratus est
ante eos. Et resplenduit facies eius sicut sol.

LITHOGR. R. HÜLCKER. DRUCK AUG. KÜRTH. G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

CHRISTI VERKLÄRUNG.
Aus einem Evangelistarium im K. Kupferstich-Cabinet zu Berlin (H. III).
II. Hälfte des XI. Jahrh.



und die Verklärung Christi. Die Zeichnung der Figuren ist äußerst roh, die antiken Gewandmotive sind ohne Verständnis zum Ausdruck gebracht, die Darstellung leidenschaftlicher Bewegung, wie sie der Künstler in der Transfiguration versuchte, glückt ihm nicht besser als dem Maler des Berliner Evangeliars Heinrichs IV. Die Lichter werden dick auf alle vorspringenden Stellen aufgesetzt, so daß der Schein einer aufdringlichen Modellierung erzielt wird, Wangen, Lippen rc. werden durch ein grelles Rot hervorgehoben. Edel ist nur die Architektur der Kanonesbogen, und die Initialen sind durch reiches Blumen- und Rankenwerk ausgezeichnet.

Es war im Norden nicht besser; nur an Schnellfertigkeit stand man hier hinter dem Süden zurück, wie die bedeutend geringere Anzahl der Denkmäler zu beweisen scheint. Ein Evangeliar, das Hidda, die Äbtissin des westfälischen Frauenstiftes Meschede, schreiben und ausschmücken ließ (Darmstadt, Großherz. Bibliothek, Nr. 1640), ist von verschwenderischer Pracht des Materials, aber die künstlerische und technische Durchführung der Gemälde steht auf keiner höheren Stufe als die süddeutschen Durchschnittsleistungen. Gleich das Widmungsbild: Hidda überreicht der heil. Walpurga das Buch, zeigt überschlanke Gestalten, die äußerst schlecht auf den Füßen stehen, schwülstige Architektur und schreiende Farbengebung von dickstem Auftrag. Die zahlreichen biblischen Bilder aus der Jugendgeschichte und der Wunder- und Lehrthätigkeit Christi — von der Passion ist nur die Kreuzigung dargestellt — sind nicht besser. Selbst die Kanonesverzierung ist roh; nur die Initialornamentik hält sich noch von der Verwilderung frei.

Wie groß der Mangel an gestaltender und erfindender Kraft war, bezeugt auch ein Psalterium der Leipziger Universitätsbibliothek (Hdschr. 774).*) Von den sechs Vollbildern, die es enthält, führen die beiden ersten zwei legendarische Szenen vor, Ereignisse aus der Bekehrung eines Weltmannes zum Klosterleben. Es folgt der segnende Christus, umgeben von den Evangelisten-Symbolen, die Kreuzigung mit Maria und Johannes, endlich die Darstellung des thronenden David und die seiner Chorführer. Der segnende Christus wiederholt treulich die in karolingischer und ottonischer Zeit übliche Komposition der Majestas domini; die Kreuzigung und die beiden davidischen Darstellungen gehen ebenso gewiß auf Vorbilder der ottonischen Periode zurück. Aber diese Vorbilder sind in die geistlose stotternde Formensprache der Zeit übertragen. Das Bild der drei Chorführer Davids z. B. läßt noch den Reiz, die frische Lebendigkeit des ursprünglichen Motivs ahnen, aber die hölzerne Zeichnung der Extremitäten, die unsicheren Schreiberzüge, welche das Gesicht charakterisieren, die perückenartige Behandlung des Haars zeugen für die Spätzeit des elften Jahrhunderts.

*) Das Psalterium stammt aus dem 1543 säkularisierten, später zerstörten Kloster Altenzelle. Es ist jedoch nicht in dem Kloster geschrieben worden, das erst 1175 von Cisterziensern aus Pforta besiedelt ward. Nach der Bezeichnung Liber veteris Celle Sancte Marie dürfte es Ende des vierzehnten oder Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts dahin gekommen sein, da früher das Kloster schlechtweg Cella oder Cella sancte Marie hieß. Doch entstammt es aller Wahrscheinlichkeit nach einem sächsischen Kloster. In E. Beyers Schilderung der Bibliothek des Klosters und der Aufzählung der daraus entstammenden Handschriften in der Leipziger Universitätsbibliothek findet sich das Psalterium nicht erwähnt (Das Cisterzienser-Stift und Kloster Alt-Zelle. Dresden, 1855. S. 109 fg.). Ich verdanke Herrn Dr. H. Brockhaus die genauere Kunde über diese seit ganz kurzer Zeit aus ihrer Verschollenheit wieder hervorgesuchte Handschrift.



Aus dem Wyschehrader Evangeliar der Univ.-Bibl. in Prag.

Die Ornamentik der beiden davidischen Bilder wird ausschließlich mit Flechtwerkformen und der Mosaiktechnik entlehnten Mustern bestritten; sollte dies auf ein nichtdeutsches Vorbild deuten? Zu den Vollbildern gesellt sich dann noch ein reich ausgestattetes B (eatus vir) und einige kleinere Bilderinitiale.

as hervorragendste Werk dieser Zeit im Norden ist das in Böhmen entstandene Wyschehrader Evangeliar in der Universitätsbibliothek zu Prag. Auch hier wird eine außer Verständnis gekommene Formensprache wiederholt; die Proportionen sind meist mißlungen, die Umrisse grob, die Typen einförmig (Christus durchgehends bartlos, von jugendlicher Bildung), das Haar von der der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts eigentümlichen, schematischen perückenartigen Behandlung, aber dennoch spricht ein hoher Ernst künstlerischer Gesinnung aus diesen Darstellungen und hier und da fehlen naive, ja selbst großartige Züge nicht. In der Darstellung des Abendmahls hält Christus den als Kind gebildeten Johannes an seiner Brust, auf dem Bilde von Christi Einzug in Jerusalem (fol. 296) drückt eine knieende Frau voll Verehrung den Fuß Christi an ihre Wange und die auf fol. 43 zu den Worten des Evangelisten: Sepulcra aperta, multaque corpora piorum mortuorum in vitam redierunt gebrachte Darstellung der Auferstehung der Toten überrascht trotz aller Verzeichnung durch die Fülle der vorgeführten Motive. Den Schluß des reichen Cyklus (die Evangelisten, Propheten, vier Darstellungen aus dem Alten und neunundzwanzig aus dem Neuen Testament) bildet das prächtige Initialbild D mit dem hl. Wenzel, das damit zugleich das Entstehen der Handschrift in Prag, wenn nicht sicher, so doch wahrscheinlich macht. Das Laub und Rankenwerk, welches zum Schmucke vieler Initialen und neben antikisierenden Motiven für die Füllung der Randstreifen verwendet wird, welche sämtliche Seiten mit bloßem Text zieren, zeigen neben einfachen, knospenartigen Ansätzen so frei behandelte Blatt- und Blumenformen, daß diese allein hinreichten, das vorgeschrittene elfte Jahrhundert als Zeit der Entstehung der Handschrift zu bezeichnen.

Ein Plenarium, einst in der Naglerschen Sammlung in Berlin, welches dem vorgeschrittenen elften Jahrhundert angehörte, zeigte die Ratlosigkeit den überkommenen Formen gegenüber in noch weit höherem Maße. Die Handschrift enthielt zahlreiche Bilder aus dem Leben Jesu, mißförmige Gestalten, fast grauenhaft und den Zerrbildern eines beängstigenden Traumes vergleichbar, einer völlig schwankenden Phantasie angehörig, die mit überlieferten Formen ein oft tolles Spiel treibt. Dabei das Technische solid, „das Ornament elegant, oft noch in klassischer Reinheit".*)

*) Kugler, Kl. Schriften I. S. 10. Ich schreibe das Urteil Kugler nach, weil ich über den Verbleib dieser Handschrift keine Kenntnis habe. Im Kupferstichkabinet des kgl. Museums in Berlin, wohin der größte Teil der Naglerschen Bilderhandschriften kam, ist sie nicht vorhanden.



Davids Chorführer. Aus einem Psalterium in der Universitäts-Bibliothek zu Leipzig.

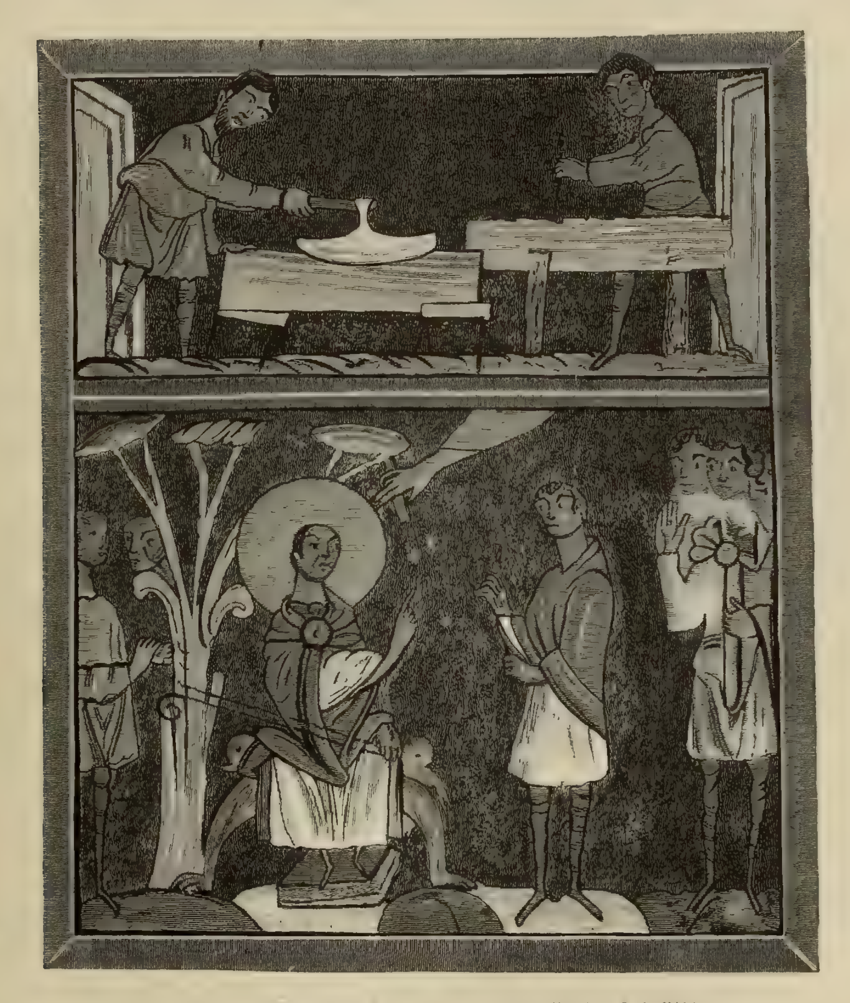
Gegen Ende des elften Jahrhunderts hielt aber auch die Kraft der technischen Überlieferung nicht mehr vor; jener Wandel im Auftrag der Farbe, in der Art der Modellierung der Gewandung und namentlich des Fleisches trat ein, wie er früher schon angedeutet wurde. Die Formensprache beharrt auf den ererbten Voraussetzungen, hie und da wird das Bestreben ersichtlich, die Barbarei der Spätzeit des elften Jahrhunderts zu überwinden; aber diese Regungen beginnender Geschmacksbildung bleiben noch ohne merklichen Erfolg.

Charakteristisch ist da das große Widmungsbild in einer für den Erzbischof Friedrich (1100—1131) angefertigten Abschrift der Briefe des hl. Hieronymus in Köln (Kapitelbibl. LIX). Unten der thronende Erzbischof, darüber Christus. Der Rahmen ist ausgestattet mit den Bildern des Moses, David, dann der Propheten Jesaias, Jeremias, Hesekiel, Daniel, Malachias, Johannes des Täufers und der Apostel Petrus, Paulus, Jakobus, Johannes, Matthäus, Judas. In den Ecken des Rahmens sind die Medaillondarstellungen der Kardinaltugenden angebracht, darunter die Fortitudo, als gewappneter Krieger mit Schwert und Schild gebildet. Die Zeichnung ist sorgfältig, wenngleich sie über die schematische Wiederholung altchristlicher Typen nicht hinauskommt. Die glanzlosen Farben sind gut gestimmt, aber der brandig rötliche Fleischton mit den aufgesetzten roten Tupfen, den grellen weißen Lichtern und den schweren schwarzen Schatten weist auf den völligen Verlust jenes feineren Farbengefühls und der sorgsamen Technik hin, wie es die Malerei der sächsischen Periode besessen hatte. Das Gleiche gilt von einem Evangeliar, das wahrscheinlich von dem berühmten Udalrich, Priester der Ägidienkirche und Konventual des Klosters Michelsberg bei Bamberg, in einem der ersten Jahrzehnte des zwölften Jahrhunderts geschrieben wurde (Udalrich starb am 23. März 1159). (München, Kgl. Bibl. Cim. 2.) Die Evangelisten, durchaus bartlos, zeigen in Typus und Gewandung die Nachwirkung altchristlicher Vorbilder. Ein heiliger Michael, der den Speer dem Drachen in den Rachen stößt, ist von auffallend guter Zeichnung. Dagegen ist der schwarze Kontur schwer, das Fleisch ist in einem grünlich-bräunlichen Ton untermalt, Wangen, Kinn, Mund, Nasenflügel rot markiert, die höchsten Lichter in pastosem Weiß aufgesetzt.*)

---

*) „Dominus propitius esto Udalrico peccatori“ findet sich unter zwei Evangelistenbilder geschrieben. Waagen (Deutsches Kunstbl. 1850. S. 98 und Handbuch d. d. u. n. Malerschulen. I. S. 7) und darnach Schnaase (Geschichte, 2. H. W. S. 626) und Woltmann (Handbuch, I. S. 246) haben sich durch die Inschrift verleiten lassen, Udalrich, Bischof von Augsburg (923 bis 973) als Schreiber des Evangeliars, oder mindestens als ersten Eigentümer desselben zu nennen. Dafür fehlt jeder Anhaltspunkt; die Inschrift ist eine der gewöhnlichen Stoßseufzer des Schreibers und sagt nur, daß derselbe Udalrich oder Ulrich hieß; auf einen Eigentümer nimmt dieselbe keinen Bezug. Gegen die frühe Datierung spricht schon die Schrift, welche auf die Spätzeit des elften oder die ersten Jahrzehnte des zwölften Jahrhunderts hinweist, und ganz entschieden spricht dagegen die Maltechnik, welche den ausgeprägten Charakter der Spätzeit des elften oder des Beginnes des zwölften Jahrhunderts trägt. Die Darstellung des heil. Michael (die einzige außer denen der Evangelisten des Buches) weist auf ein Kloster, das diesem Heiligen gewidmet war; vielleicht ist deshalb die Hypothese von Dr. Meyer begründet, welcher dieses Werk dem hervorragenden Bücherabschreiber und Schriftsteller Udalrich zueignen möchte (vgl. Abhandl. d. ph. hist Kl. d. k. bayr. Akademie d. W. XV. (1881) S. 45 fg.). In jedem Falle aber gehört diese Handschrift der im Texte genannten Zeitperiode an. Ein zweites Evangeliar mit gleicher Schreiberdevise besitzt das British Museum (Harleian 2970).

Am schlimmsten giebt sich dieser Verfall da kund, wo man an die selbständige Gestaltung eines Stoffes gehen muß und doch von dem einfachsten Darstellungsmittel zu gunsten augenfälligerer Wirkung absieht. Ein Beispiel dafür ist die am Beginn des zwölften Jahrhunderts im Kloster Werden in Westfalen entstandene Bilderhandschrift des Lebens des hl. Liudger (Vita sancti Liudgeri, in der Kgl. Bibl. in Berlin,



Der Bau von Werden. Aus der Vita Liudgeri. Berlin, Kgl. Bibl.

Ms. theol. lat. Fol. 323). Nach einem die ganze Seite einnehmenden Widmungsbilde folgen zweiundzwanzig kleinere Darstellungen, welche Begebenheiten aus dem Leben Liudgers von seiner Kindheit an, die von ihm gewirkten Wunder, seinen Tod, die Wunder an seinem Grabe erläutern helfen. Der Maler hält sich getreu an den Text, den möchte er lebendig veranschaulichen. Aber die Kraft entspricht nicht der künstlerischen Absicht. In den langen hageren Gestalten ist noch der alte Formenkanon zu erkennen; doch das Verständnis dafür fehlt gänzlich. Ein lebendiges

Streben nach Ausdruck ist vorhanden, aber die Gesichter sind doch stets einander ähnlich, haben den abgestorbenen greisenhaften Ausdruck der Verfallsperiode. Die Augenbrauen sind hoch hinaufgezogen, die Nase so schematisch gezeichnet, daß man wieder an die irische Art erinnert wird. Auch Mund und Ohren sind nur mit Schreiberzügen angedeutet. Der Schnitt des Gesichtes zeigt meist das herkömmliche längliche Oval, nur hier und da weicht es der kräftigeren runden Form der späteren Zeit. In der Tracht wechselt die antik-römische mit der Tracht der Zeit. Die Ausführung ist reich aber roh. Der Grund ist entweder Gold oder Silber; der Kontur der Gestalten mit dicken schwarzen oder rotbraunen Strichen gezogen, die Farben sind hell aber bunt. Das Fleisch ist bald von fahlem bald von bräunlichem Ton. Für die Richtung der Phantasie jener Zeit ist die Darstellung des Teufels in der Fahrt Liudgers nach Fosetesland und in der Vertreibung des Teufels durch die wunderthätige Kraft des Grabes des Heiligen charakteristisch. Zu einem Bockskopf mit Hörnern gesellen sich Schwanz, Vogelfüße, Fledermausflügel, Krallen; die Augen sind groß, rotglühend, der Rachen weit geöffnet.*)



Aus dem Psalterium Notkers in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen.

er Verfall der technischen Tradition macht es begreiflich, daß man von jetzt öfter als sonst von der Deckfarbenmalerei absieht und sich mit bloßer Federzeichnung oder nur leicht angetuschter Federzeichnung begnügt.

Im karolingischen Zeitalter war diese Technik zum eigentlichen künstlerischen Ausdrucksmittel selbständigen und darum volkstümlichen Empfindens geworden. Wohin die Macht karolingischer Kultureinflüsse gar nicht oder nur sehr geschwächt reichte, da begnügte man sich mit den einfachsten Behelfen für die bildliche Erläuterung der heiligen Texte. In der sächsischen Periode hörte die Zentralisation des Kulturlebens bis auf einige wenige bevorzugte Orte auf; die Geistesströmung, die vom Hofe ausging, fand Pflege ebensowohl in den größeren Klöstern wie an allen mächtigeren Bischofsitzen, aber eine Zeit künstlerischer Schlaffheit war diesem Aufschwung voraus gegangen und eine Zeit starker Abspannung folgte ihm. Und so ist denn auch die frühe Zeit des zehnten Jahrhunderts jener mit den kargsten Mitteln schaffenden Technik besonders günstig, und ebenso griff man, als die technische und stilistische Überlieferung der Vergangenheit sich zu zersetzen begann, wieder öfter auf die einfachen künstlerischen Darstellungsmittel zurück. Und wiederum macht man hier die gleiche Wahrnehmung wie in der Karolingerzeit. Der Geist der Selbständigkeit regt sich, sobald er von Vorbildern unabhängig schafft, die eigene Empfindung kommt zu Worte und die Hand ist gezwungen, der aus der Natur selbst gewonnenen Anschauung zu trauen.

An der Spitze solcher Leistungen volkstümlichen Kunstgeistes in dieser Periode steht ein Psalterium (Stuttgart, Staatsbibl. Bibl. fol. 23), dem an Bilderreichtum

---

*) Vgl. die ausführliche Beschreibung der Handschrift von Dr. W. Diekamp im 38. Band der Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde Westfalens.

keine zweite Handschrift des ganzen Zeitraums gleich kommt. Die Zeit der Entstehung fällt auf den Anfang des zehnten Jahrhunderts. Der Künstler muß mancherlei von Werken antiker und frühchristlicher Kunst gesehen haben. Erinnerungen hieran mangeln nicht. So führt z. B. die hingelagerte männliche Gestalt auf Blatt 6 gewiß auf einen antiken Flußgott als Motiv zurück und die Basilika mit dem abseits stehenden Campanile auf 16 ist, wenn nicht eine Reiseerfahrung, einem italienischen Bildwerk entlehnt. Aber trotz solcher Erinnerungen verleugnet der Maler seine nordische Natur ebensowenig, wie sein künstlerisches Autodidaktentum. Die Hand ist unbeholfen, unbotmäßig. Aber sie steht im Dienste einer Phantasie, der die Bilder nie versagen, die neben leichter Verwertung des Hergebrachten über wirkliche bildnerische



Absalon; Miniature in einem Psalterium der Kgl. Bibliothek zu Stuttgart.

Offenbarungen verfügt, Offenbarungen, die nicht selten den Stempel des Erhabenen tragen. Die eigene Seelenangst hat jene Gruppe gezeichnet, die in der Darstellung des Jüngsten Gerichts (Blatt 79) des Richtspruches harren, oder, welcher visionäre Zug geht durch das Bild, welches den Bibelvers erläutert (Psalm 119, V. 105): Dein Wort ist meines Fußes Leuchte und ein Licht auf meinem Wege! Echt germanisches Ungestüm ist dem Christus eigen, der an die Pforten der Vorhölle schlägt (fol. 29). Die Bilder folgen dem Worttext der Psalmen, sie erläutern das Leben Davids, sie bringen Szenen des Alten und Neuen Testaments und eigentliche Allegorien. Die erzählenden Darstellungen sind vielfach in das Gewand der Zeit gekleidet; in der Tracht, in den Geräten kündet sich noch ein starkes Nachleben römischer Kulturerinnerungen an.*) Die Formen erinnern nur selten an einen über-

*) Farbige Abbildungen bei Hefner: Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften, Taf. 22, 24, 26, 28, 30, 32 (2. Aufl.)

lieferten Kanon. Die Körper sind von kurzer, gedrungener Bildung, die runden Köpfe sitzen schwer und massig auf dem Nacken, die Extremitäten setzen oft unrichtig an den Rumpf an und ermangeln des richtigen Verhältnisses untereinander und zu jenem. Die Bildgründe sind farbig, meist grün, minder oft violett. Darauf dann die Federzeichnung. Das Nackte ist aus dem Pergamentgrund ausgespart, Wangen, Nase, Stirne sind durch rote Tupfen oder Striche hervorgehoben. Die Gewänder sind meist leicht laviert, in vereinzelten Fällen kommt auch Deckfarbe zur Anwendung. Gebrochene Töne fehlen gänzlich. Initialen haben nur selten eine Verzierung erhalten; wo dies der Fall, zeigt sie die Elemente der spätkarolingischen Ornamentik. Doch auch ältere Erinnerungen mischen sich damit, so z. B. wird fol. 14 die Vogelgestalt, fol. 96 die Fischgestalt für den Bau des Buchstaben verwendet.

Der Frühzeit des zehnten Jahrhunderts gehört auch ein Evangeliar in der Kapitelbibliothek in Köln an (Nr. XIV.), in welchem die Bilder der Evangelisten, dann Marias und des heil. Hieronymus in leicht kolorierter Federzeichnung ausgeführt sind. Hier steht die Behandlung der Figuren wie die Ornamentik noch stark unter irischem Einfluß, also im Gegensatz zu der von dem karolingischen und sächsischen Hofe begünstigten Strömung.

Einen glücklichen Anlauf zur Individualisierung zeigen zwei Federzeichnungen in einer aus Koblenz stammenden Pergamenthandschrift des zehnten Jahrhunderts, welche Rhabani de Institutione Clericorum enthält (Düsseldorfer Landesbibl. B. 113). Die eine stellt die Heilung des Aussätzigen dar, die andere wahrscheinlich die Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand. Wenn in der Gewandung und den überschlanken Verhältnissen sich ein leises Echo antikisierender Formensprache vernehmen läßt, so ist die in geschlossenen Architekturen vorgehende Handlung ganz selbständig angeordnet und die Gruppe der gestikulierenden und disputierenden Schriftgelehrten in der zweiten Darstellung von einer solchen Lebendigkeit, und einer bei aller Unsicherheit der Hand so kühnen Zeichnung, daß es schwer würde in der gleichzeitigen Guachemalerei eine Analogie dazu zu finden.*)

In St. Gallen, das in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts unter Abt Purchard I. und Anfang des elften Jahrhunderts unter Purchard II. eine herrliche Nachblüte erlebte, fand auch die Buchmalerei wie früher Pflege. Die Mehrzahl der entstandenen Schöpfungen trägt den Charakter schwächerer Arbeiten, wie sie in den übrigen Teilen Deutschlands entstanden**); zu selbständiger Bedeutung erheben sich nur die, auf welche augenscheinlich die künstlerischen Traditionen nachwirkten, aus welchen das Psalterium Aureum hervorgegangen war. Da ist an erster Stelle das Antiphonarium in der St. Galler Stiftsbibliothek (Nr. 390 und 391) zu nennen.

---

*) Beide Federzeichnungen in Lichtdruck reproduziert im LXXII. Heft der Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. Text von H. Otte.

**) So z. B. stimmt der Charakter der Miniaturen (Geburt Christi, Kreuzigung, die Marien am Grabe, Pfingsten) in einem zweifellos in St. Gallen in den ersten Jahrzehnten des elften Jahrhunderts geschriebenen Sakramentarium (Stiftsbibl. Nr. 341) durchaus mit den Durchschnittsleistungen der gleichzeitigen bayrischen oder fränkischen Schreibstuben überein, sind also wahrscheinlich im Anschluß an Vorbilder von dorther entstanden.

Das erste Bild (auf Blatt 11 des ersten Bandes) stellt den Reklusen Harkerus dar, der dem hl. Gallus das Buch überreicht, welches er von 986 auf 1017 malte und schrieb. Es folgt dann der hl. Gregor, von der Taube des hl. Geistes erleuchtet, mit einem Schreiber in Diakonentracht. Von biblischen Bildern enthält der erste Band die Fußwaschung und das Abendmahl. Das Abendmahl ist insofern eigentümlich dargestellt, als ein Tisch fehlt und das Tafeltuch über die Kniee der Tafelnden gebreitet ist. In der Fußwaschung zeigt Petrus die überlieferte Haltung, im übrigen aber ist der Gruppenbau ein ganz selbständiger. Der zweite Band bringt die Kreuzigung und die Marien am Grabe in herkömmlicher Darstellung. Frische Nachklänge zeigt der thronende hl. Gallus; er mag nach einem alten Vorbilde geschaffen worden sein. Der Christus im Abendmahl ist von freundlicher, ja edler Anmut, die Köpfe der Apostel von breiter, kräftiger Bildung. Die Technik ist Federzeichnung in roter oder violetter Tinte, die Gewandung ist in einzelnen Teilen ganz leicht angetuscht. Die Ornamentik der Initialen — gleichfalls Federzeichnung — besteht in Band- und Rankengeschlinge.*)

Ein Denkmal aus späterer Zeit ist der Psalter des Notker, gleichfalls in der Stiftsbibliothek (Nr. 21) von St. Gallen. Sein Hauptschmuck besteht in den vielen rot und schwarz gezeichneten Initialen, in deren Ornamentik selbst noch leise Nachklänge irischen Stils sich bemerklich machen. Außerdem enthält die Handschrift nur zwei in roter und brauner Federzeichnung hergestellte Bilder: eine thronende Madonna und den psallierenden David. Die Proportionen sind vernachlässigt, die Formen stumpf, die Züge fast häßlich; aber sichtlich strebt der Künstler nach treuer Wiedergabe der Wirklichkeit, die so weit geht, daß er selbst an der Harfe die gesprungene Saite berücksichtigt.**)

Der Kunsteifer St. Gallens bethätigt sich auch schon auf einem anderen Gebiete. Auch die Dichter — natürlich nur die des klassischen und christlichen Altertums — sollen durch Gemälde Schmuck oder größere Deutlichkeit erhalten. Die alten Texte liefern dabei allerdings auch öfter die bildnerischen Vorlagen, aber manchmal lassen diese im Stich oder der Schilderungsdrang treibt über sie hinaus. Die Federzeichnung ist dabei das ausschließliche künstlerische Ausdrucksmittel, weil es das einfachste und das kostenlose ist. Noch dem zehnten Jahrhundert gehören die zwei Federzeichnungen zu Lucans Pharsalia an (Stiftsbibliothek Nr. 863); die eine ist Randzeichnung und stellt Land und Meer mit seinen Bewohnern dar; die andere nimmt ein ganzes Blatt ein und schildert den Auszug der Heere, den Kampf zu Lande und zur See mit dem Ausgang desselben, dem Tod des Pompejus vor Pelusium. Die Anordnung geht vielleicht auf ein altes Vorbild zurück, denn sie entspricht ganz der antiker Bildtafeln, z. B. der Tabula Iliaca. Dagegen liegt dem Einzelnen die selbständige Beobachtung des Waffenlebens der eigenen Zeit zu Grunde. Kräftige und mit

---

*) Das Andiptonan wurde publiziert von L. Lambillote; Antiphonaire de saint Gregoire, fac-simile du manuscrit de Saint Gall. Paris, 1851. 4°.

**) Notker starb 1022. Das Original seiner Psalterübersetzung ist bekanntlich verloren. Die St. Galler Kopie ist keineswegs vor dem Anfang des zwölften Jahrhunderts entstanden. Der lateinische Text ist in roter, die deutsche Überschrift in schwarzer Schrift geschrieben. Die beiden Federzeichnungen, die Maria und der David, finden sich abgebildet in Cooper: Imagines et Fac-Similia etc.

Natürlichkeit zum Ausdruck gebrachte Bewegung fällt besonders auf. Der frühen Zeit des elften Jahrhunderts gehören die Federzeichnungen an, mit welchen eine Abschrift der Psychomachie des Prudentius ausgestattet wurde (Stiftsbibl. Nr. 135). Der Künstler giebt eine dem Wortlaut entsprechende Illustration hervorragender Stellen. Unmittelbare Vorlagen scheinen ihm gefehlt zu haben; verwertet er doch wiederholt ganze Gruppen aus herkömmlichen religiösen Kompositionen für seine Zwecke. Auch sonst sind die antiken Erinnerungen in Tracht, Geräten — verglichen z. B. mit den Illustrationen der etwas älteren Prudentiushandschrift in der Berner Stadtbibliothek — ziemlich spärlich. Manche Darstellung besitzt intimen zeitgeschichtlichen Reiz und man erkennt darin das kräftige Fortleben der im Goldenen Psalter angebahnten künstlerischen Richtung. Auch die Schwächen dieser Richtung bleiben vollauf bestehen, wie denn eine geschlossene Komposition den Darstellungen völlig mangelt. Für die Federzeichnung dient durchgängig braune Tinte; hie und da sind die Schatten mit sehr dünner Sepialösung angegeben. Eine spätere unsichere Hand hat die Umrisse der beiden ersten Zeichnungen mit roter Tinte nachgezogen. Aus der späteren Zeit des elften Jahrhunderts endlich rührt eine Abschrift der Astrologia des Aratus von Soli (Stiftsbibliothek Nr. 250), deren Federzeichnungen aber der Mehrzahl nach auf alte Vorbilder zurückzugehen scheinen. In den Darstellungen des Perseus (Bl. 493), des Sagittarius (Bl. 498), des Kentauren (Bl. 507), des Sonnengottes (Bl. 521) klingt ein volles Echo der antiken Formensprache nach.

Die Federzeichnungen eines Evangeliars aus Abdinghof bei Paderborn (jetzt Kassel, Bibl. Th. fol. 60), das noch aus der Zeit der Stiftung des Klosters herrührt (1015), haben in der Auffassung des Motivs Verwandtschaft mit den im Hofkreise entstandenen Schöpfungen der Buchmalerei, doch fehlen auch die originellen Züge nicht. Die Kreuzigung zeigt Christus bekleidet, aber die Gewandung fällt nicht glatt nieder, sondern umflattert den Körper; zur Seite des Kreuzes stehen Maria und Johannes, eine Schlange windet sich den Stamm empor; am Fuße sitzt die Erde, die einen nackten Menschen, den Vertreter des erlösten Geschlechts, zum Kreuz emporhebt. Es folgen die Marien am Grabe, Christus als Öffner der Vorhöllenpforte, dann die Herabkunft des hl. Geistes in drei Abteilungen und endlich der segnende Christus. Jede Ahnung der Körperverhältnisse mangelt, die antike Gewandung zeigt eine ganz unglückliche Wiedergabe geläufiger Motive. Aber ein Zug leidenschaftlicher Erregtheit geht durch die Darstellung, ein Drang, lebendig zu sein, die innere Stimmung zu verdeutlichen in Haltung, Handbewegung, Gesichtsausdruck, was in hohem Maße fesselt.*) Ungefähr gleichzeitig sind die Federzeichnungen eines Evangeliars in der Bibliothek von Wolfenbüttel (Schönemann, 22), welches einem sächsischen Kloster entstammt.

Am Ausgang dieses Zeitraumes steht dann als das hervorragendste Werk in dieser Technik das Antiphonar des Stiftes St. Peter in Salzburg.

*) Die Datierung der Handschrift ist bestimmt durch eine Eintragung auf fol. 2, die mit den Worten beginnt: Iste est thesaurus quem fr̃. andreas consignante ẽpo meginwerco et commendante ãbbate Sigehardo in custodia recepit conservandum etc. Sighard war der erste Abt des von Meinwerk 1015 gegründeten Klosters. Meinwerk starb 1036. Da Meinwerk das hier eingetragene Schatzverzeichnis noch beglaubigte, so muß das Evangeliar vor 1036 entstanden sein. Die Hand ist gleichzeitig mit der, welche das Evangeliar schrieb.

Außer den Initialen und Monatsbildern schmücken nahezu sechzig Darstellungen aus der Geschichte Christi und der Heiligen das Buch, davon sind acht in Deckfarbentechnik durchgeführt (das Widmungsbild, fünf der wichtigsten Ereignisse aus dem Leben Christi, der Tod Mariens und das Martyrium Petri), die übrigen in schwarzer oder roter Federzeichnung auf farbigem Grunde. Maria hat den Typus und die Gewandung beibehalten, welche durch die altchristliche Malerei und unter späterem Einfluß



Aus dem Antiphonar der Benediktinerabtei St. Peter zu Salzburg.

byzantinischer Bilder beliebt wurden; auch das greisenhaft gebildete Kind, die Art, wie es Maria (auf S. 497) vor sich hinhält, stellt die Erinnerung an ein byzantinisches Vorbild außer Zweifel. Die Fußwaschung stimmt genau mit der Anweisung im Malerbuche vom Berge Athos, im Gegensatz zu den Darstellungen dieses Motivs in den Bilderhandschriften der sächsischen Zeit. Solche Einzelheiten verschwinden aber vor dem Neuen, Selbständigen, was sich hier bereits verheißungsvoll ankündigt. Gleich in der Formenbildung. Die schlanken Verhältnisse halten vor, aber der übliche Typus der Köpfe muß sich manche Abwandlung gefallen lassen. Das längliche Oval weicht

oft einer kräftigen runden Bildung, mit starker Entwickelung der unteren Teile; der Versuch, zu individualisieren, zeigt sich besonders in der mit Behagen durchgeführten Karikatur des jüdischen Typus, z. B. am augenfälligsten in dem einen der Büttel in der Geißelung Christi. Die Behandlung des Haares sucht der natürlichen Beschaffenheit desselben gerecht zu werden, es ist öfters weich und wellig gebildet, andere Male allerdings hat es die schematische, in der Deckmalerei übliche Behandlung erfahren, oder die Locken werden wie Drahtringe übereinander geschichtet. Bedeutsam ist es auch, daß hier wie in der altchristlichen und karolingischen Malerei Adam und Eva mit ihren geschlechtlichen Abzeichen gebildet werden; hatte doch asketische Pedanterie diese unterschlagen. In der Gewandung herrscht das antike Kostüm, aber gerne in lebhafter Bewegung dargestellt und meist von gutem Fall; bei Nebenpersonen kommt die Zeittracht vielfach zur Anwendung. Der Natur abgelauscht sind manche Details, so z. B. die Mutter, welche dem schreienden Kinde die Hand auf den Mund legt im Kindermord. Kräftiger Ausdruck der Empfindung, bezeichnende Bewegung wird immer angestrebt, freilich nicht ohne Mißbildungen da zu schaffen, wo eine kühnere Pose eingehende Kenntnis des Gliederbaues und der Perspektive fordert. Aber so viel steht fest: hier hat man mit dem Preisgeben der Deckmalerei zugleich den überkommenen Stil preisgegeben, man schafft in der Mehrheit der Fälle nicht nach unmittelbaren Vorbildern, sondern sucht schlecht und recht ohne solche fertig zu werden. Die Hauptlinien des Aufbaues sind ja für die meisten Motive in aller Erinnerung, die gestaltende Kraft darf sich in das Einzelne vertiefen und fühlt sich deshalb auch getrieben, in der Natur selbst einige Umschau zu halten. Wird man noch einmal diesen Weg verlassen oder wird man von dieser verachteten anspruchslosen Technik aus, in der man der Natur Zugeständnisse machen mußte, weil die überkommene Kunst Lehrdienste versagte, endlich zur Schöpfung eines selbständigen, von der alten Kunstüberlieferung unabhängigen Stils gelangen? Die Not müßte dann freilich, bedingt durch den Wandel äußerer Verhältnisse und des Geschmacks von Laien und Künstlern, zur Freiheit werden.

Der Initialenschmuck des Antiphonars*) ist ein sehr reicher. Zu dem mit Blättern

---

*) Mein Urteil über das Antiphonar im Peterstift in Salzburg gründet sich auf die im XIV. Band der Mitteilungen der k. k. Zentralkommission mitgeteilten Abbildungen der wichtigsten Gemälde der Handschrift (26 Tafeln) und dann auf von Lind und Camesina besorgte vollständige Veröffentlichung derselben in 45 Tafeln (Wien, A. Prandel 1870); das Studium der Handschrift selbst wurde mir unter den nichtigsten Vorwänden von der Klosterleitung verweigert. Die Datierung des Evangeliars wurde bisher nur zu früh angesetzt. Man ging dabei aus von den Ostertafeln. Dort findet sich der Zeiteintritt des Osterfestes zuerst für das Jahr 1064, dann von 1092—1867 berechnet. Dr. K. Lind (Mitt. a. O.) ließ sich verleiten, den Beginn der Ausstattung auf 1064 anzusetzen — Woltmann kam der Sache näher, als er 1092 als Jahr der Entstehung annahm (Gesch. d. Malerei I. S. 272). Zunächst bezeichnet das Jahr 1064 nichts weiter, als das Jahr, mit welchem die von Beda berechnete Ostertafel ihren neuen Anfang nimmt. Beda berechnete sie von 532 bis 1063, da nach Ablauf von 532 Jahren das Datum des Osterfestes in derselben Folge wiederkehrt. (Vgl. Bedas De temporum ratione, und dazu Piper: Karls des Großen Kalendarium und Ostertafel.) Daß das Datum 1064 nur den Zweck der Orientierung hatte, ist schon dadurch bewiesen, daß für die folgenden Jahre bis 1092 die Berechnung fehlt. Doch auch das Datum 1092 bezeichnet noch nicht die sichere Entstehung der Handschrift. Es dürfte schließlich kein Zufall sein, daß das Jahr 1092 den Beginn eines neuen Sonnencyklus

und Blumenknospen besetzten Rankenwerk gesellt sich als gleichberechtigtes Element die Tiergestalt in reichen, der Natur und dem Mythus entlehnten Formen. Doch diese nicht in karolingischer ornamentaler Auffassung, etwa zur Verwendung von Initialendungen, sondern von naturalistischer Bildung, das reiche Geäste oder Geranke belebend. Löwen, Bären, Hunde, Füchse, Geier, Tauben, Drachen treten einzeln auf, aber auch Kampfszenen fehlen nicht. Die so behandelte Tiergestalt konnte sich dann freilich nicht organisch in die Initialornamentik einfügen lassen; das geschlossene System der Initialornamentation lockerte sich und es trat auch auf diesem Punkte die Zerstörung der Überlieferung ein, welche durch die Karolingerkunst begründet worden war und in welcher sich durch Jahrhunderte der nationale Ziersinn vorwiegend geäußert hatte.

---

bezeichnet, mag immerhin die Berechnung im Abendland sich mehr an den 19jährigen Mondescyklus als an den 28jährigen Sonnencyklus gehalten haben. (Vielleicht wirft diese mehr in Byzanz gebräuchliche Berechnung auch ein Licht auf die byzant. Reminiszenzen in einigen Darstellungen). Nun ist es aber erwiesen, daß man gerne im Abendlande die Ostertafeln zurückberechnete bis auf das Anfangsjahr des neuen Mondes- resp. Sonnencyklus (das lag schon nahe, weil der Ostercyklus aus 28×19 entstanden war). Darnach kann nur gesagt werden, daß der Beginn der Ausstattung der Handschrift zwischen 1092 und 1120 liege. Da nun Lind (a. O.) auf den Wechsel, der in der Schrift eintritt, hinweist, was wieder am besten durch eine längere Dauer der Arbeit erklärt wird, so dürfte man kaum fehl gehen, die Vollendung des Antiphonar bis in das dritte oder vierte Jahrzehnt des zwölften Jahrhunderts zu setzen, womit auch das äußere Beiwerk stimmt. Verschiedene Hände waren an dem Bilderschmuck thätig und jedenfalls schuf der Künstler der auf Goldgrund ausgeführten Deckfarbenbilder weniger selbständig und auch weniger geistreich als der der Federzeichnungen.



Aus dem Antiphonar des Stiftes St. Peter.

König Alexander; aus einer Abschrift des Flavius Josephus aus Zwifalten in der Kgl. Bibliothek zu Stuttgart.

IV.

Anfänge eines nationalen Stils.

Das lateinische Element war durch den Einfluß der Kirche die bestimmende Macht in Politik, Kultur, Kunst und Dichtung des frühen Mittelalters geworden. Selbst zu dem römischen klassischen Altertum, seinen politischen Institutionen und seinen Dichtern und Schriftstellern hatte die Kirche die Brücke geschlagen. Weil man in der christlichen Gotteslehre alles Wissen zu besitzen glaubte, darum sollte sich auch jede Geistesäußerung der offiziellen Sprache der Gotteslehre bedienen. Auf einen kräftigen jungen Geist kann auch ein pedantischer Lehrer nur fördernd wirken: die überstrenge formale Zucht vertieft nur das innere Leben. So hatte auch der nationale Geist des deutschen Volkes in der lateinischen Zucht der Kirche seine Selbständigkeit nicht eingebüßt; er harrte nur darauf, sich seines lateinischen Vormunds zu entledigen. Der fast hundertjährige Kampf zwischen Kirche und Staat war auch ein Kampf zwischen Ritterschaft und Geistlichkeit, zwischen weltlichem und geistlichem Element, und der Sieg der Welt war hier zugleich ein Sieg nationalen Geistes. Der Einfluß der Kreuzzüge und namentlich der unter der Führung der Könige Ludwig und Konrad unternommene, der zum mindesten eine Million Europäer nach dem Orient ziehen sah, hat trotz seines unglücklichen Ausganges die Macht und den Einfluß der „Frau Welt", die modern und national war, erheblich gestärkt. Braucht man daran zu erinnern, wie stark Phantasie und Geist deutscher Ritter und Bürger angeregt werden mußte, wenn sie aus ihren kleinen dumpfen und schmutzigen Burgen und Häusern in die glanzstrahlende bunte Welt des Orients traten? Und ebenso spornte die stäte Berührung mit den französischen Kreuzfahrern, die bereits einer hochentwickelten nationalen Kultur und Litteratur sich rühmen durften, zum Nacheifer. Da aber erwies es sich, daß nicht in Kunst und nicht in Dichtung die überkommenen Ausdrucksmittel ausreichten, um das frühlingshafte Keimen, die lebendige Regsamkeit des neu erwachenden Geistes ausdrücken zu können. Das ungefähr 1050 entstandene Heldengedicht —

eigentlich ein Ritterroman — „Rudlieb“ ist der letzte Versuch, nationale Heldensage, nationale Anschauung in lateinischer Sprache zum Ausdruck zu bringen. Der Sieg des nationalen Geistes in der Dichtung ist nun nicht mehr hintanzuhalten. Die Mitte des zwölften Jahrhunderts erlebt das kühne erfolggekrönte Wagnis, die Trümmer der Heldensagen der Stammeszeit zu einem gewaltigen Volksepos, den Nibelungen, zusammen zu schmelzen. Es beginnt die Blüteperiode des Volksepos und der höfischen Dichtung, die beide nunmehr der deutschen Sprache sich bedienen, ja lateinische Dichtungen in deutschem Geist und deutscher Sprache umformen. Dieser Aufschwung nationaler Dichtung sollte nun aber bald in kräftiger Weise auf die Malerei zurückwirken. Wie die Geschichten Gottes und seiner Helden, so sollten nun auch die Geschichten der Welt künstlerisch ausgestattet, die wichtigsten erzählten Ereignisse in künstlerischer Darstellung festgehalten werden. Das mußte über den vorhandenen Zustand hinausdrängen, zunächst allerdings nur auf dem Gebiete der Buchmalerei. Die Gründe sind einleuchtend. Für die „Wunder“, welche die Dichter schildern, fehlen dem Maler Muster und Modelle. Soll er zu den alten sakralen Formen zurückgreifen, diese dem neuen weltlichen Gedankeninhalt anzupassen suchen? Zunächst ist die Überlieferung schon vielfach abgebrochen, zerstört, wie es früher ausgeführt wurde, und schon äußere Umstände erschweren die Neubelebung derselben: das Laienelement tritt bei Zunahme der weltlichen Litteratur in den Vordergrund, nicht mehr Mönche und Priester allein sind die Vertreter der Schreibkunst und Buchmalerei.*) Dabei stellt sich aber heraus, daß der Prozeß der Guachemalerei zu mühevoll, zu umständlich ist, wenn es sich darum handelt, den phantasievollen Eingebungen des Dichters in der Illustration zu folgen, die wichtigsten Vorgänge der Dichtung kurz und eindringlich hervorzuheben. Das macht die Not zur Tugend, den Mangel an Kenntnis der altgeübten Technik zum Vorzug: die einfache oder bloß leicht lavierte Federzeichnung wird das am besten entsprechende künstlerische Ausdrucksmittel für die frischen Bilder einer abenteuerlichen, überaus beweglichen Phantasie. So begünstigt zwar auch jetzt wie in der Karolinger- und Ottonenzeit diese Technik der Mangel an künstlerischen Vorbildern, aber während sie damals nur den Mangel der legitimen künstlerischen Bildung der Zeit bedeutete und deshalb nur in der Peripherie der Kulturkreise auftrat, steht sie jetzt im Dienste des eigentlichen Kulturinhalts der Zeit; ein Zeugnis, daß die lateinische Bildung durch die nationale und moderne abgelöst worden ist.

Zur Selbständigkeit ist somit der Illustrator gedrängt, wie schon einst der Künstler des Psalterium Aureum von St. Gallen; aber jetzt sind diese Versuche unabhängiger Gestaltung verbunden mit der ernsten Absicht, sich eine Formensprache zu schaffen, welche auf die Erscheinungen der Natur selbst zurückgeht. Es wächst der Mut, mit eigenen Augen zu sehen, und die fortgeschrittene Entwickelung des Geschmacks, welche Deutschland in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts bekundet, und die gewiß durch die Bekanntschaft mit französischer Sitte, Kunst und Dichtung begünstigt wurde, hat das lebhafte Bedürfnis nach Formen, welche den Forderungen höherer

---

*) Ein Laie, dessen Gewerbe das Bücherabschreiben, ist von J. J. Merlo bereits 1175 in Köln nachgewiesen in: Die Meister der altkölnischen Malerschule (Köln 1852) S. 187. Für das dreizehnte Jahrhundert sind solche Nachweise nicht mehr selten.

Anmut entsprechen. Das Auge verlangt sanftere Linien, edlere Rundungen, weicheren Fluß der Gewandung, die gesteigerte Sentimentalität fordert nicht heftigen, aber doch ergreifenden Ausdruck der Regungen der Seele. Tieferes Eingehen auf die einzelne besondere Erscheinung darf man freilich von diesen Anfängen einer selbständigen Formensprache nicht erwarten; man begnügt sich, die allgemeinen Linien der Natur, wie man sie mit eigenem Auge sieht, zu beschreiben; selbst die Dichtung, soweit sie der Malerei voraus war, weist keine Versuche auf, die vorgeführten Helden physisch zu individualisieren. Die Augen glänzen, das Haar ist goldig, der Mund ist rot, die Hand ist weiß. Auch die Dichter kommen über die schroffen Gegensätze des Körperlich-Schönen und Körperlich-Häßlichen nicht hinaus, so tiefe Blicke sie auch in das Innere der Menschen gethan hatten. Dabei weisen freilich diese allgemein gehaltenen Beschreibungen von Männern und Frauen auf ein anderes Formenideal, als es bis jetzt von der Malerei abgewandelt worden war. Der kleine Kopf, die rundliche Stirn, die „schlecht, klain und nit gepogen“ Nase, der kleine volle Mund, das ziemlich kleine, runde, mit einem Grübchen versehene Kinn, der mäßig lange Hals, die schmalen Schultern, die kleinen Brüste, die dünne Taille, die zarten Hüften, Forderungen, welche das ästhetische Gesetzbuch jener Zeit an Frauenschönheit stellt, sind dem antiken Schönheitsideal durchaus fremd. Noch stärker treten diese Züge in der Malerei hervor; die Formen sowohl der Männer wie der Frauen haben etwas Kindliches, Unausgereiftes und sie behalten dies das ganze dreizehnte Jahrhundert hindurch, nur daß sie den Werken der Skulptur, die durch die gotische Baukunst beeinflußt wird, nacheifernd, sich strecken, übermäßig schlank werden. Innerhalb dieser allgemeinen, nur andeutenden, nicht ausführenden Formensprache wird aber doch eine reiche Stufenleiter von Empfindungen, die bis zu ergreifendem Pathos sich steigern kann, geboten. Die Entdeckung der äußeren Natur in ihrer Fülle von Besonderheiten durch das malerische Auge war erst der dem Mittelalter folgenden Periode vorbehalten, aber die Entdeckung der Natur der Seele mit der Fülle von Stimmungen und Regungen nahm für die Malerei schon jetzt ihren Anfang.

Wenn nun auch diese Anfänge einer selbständigen Formensprache und einer aus dem Innern kommenden Beseelung im wesentlichen auf die eigentliche Illustrationstechnik, die reine oder nur leicht lavierte Federzeichnung sich beschränken, so äußert sich der allgemeine Aufschwung geistigen Lebens, feineren Geschmacks doch auch in der Guachemalerei. Es ist bezeichnend, daß da, wo man diese Technik wieder aufleben macht, zunächst noch die frühere Formensprache in Kraft tritt — nur teilt sich ihr mit das gewachsene Verständnis für Ebenmaß, für allgemeine Richtigkeit der Verhältnisse. Der Kopf behält das längliche Oval, die Augen die mandelförmige Gestalt mit den kühn geschwungenen Brauen, die Nase zeigt das antike Verhältnis zur Stirne, nur die Mundbildung giebt dem Zeitgeschmack nach, wird kleiner, selbst rundlich. Das Haar verliert das Perückenhafte, seine Behandlung entspricht wieder der Struktur desselben. Das Gewand bekommt einen edleren Fluß, die Falten desselben sind weniger gehäuft, und der naturgemäßere Ausdruck der Bewegung erhält in ihr ein vernehmliches Echo. Selbständige Züge, bald naiv, bald großartig, fehlen nicht gänzlich. Auch die Technik überwindet allmählich die Verwilderung, in die sie geraten war. Zunächst herrschen noch die harten schwarzen Umrisse, die aufdring-

liche Modellierung mit den grellen weißen Lichtern, den scharfen roten Halbschatten im Fleische, dann aber werden die Umrisse feiner, der organischen Wellenlinie entsprechender, die Modellierung wird gleichmäßiger, die Farbe im ganzen kräftig, ohne Buntheit. Goldene Hintergründe bleiben beliebt.

Die Ornamentik dagegen trägt hier und dort die gemeinsamen Züge.



Aus der Vita Sanctorum, aus Kloster Windberg; München, Kgl. Bibliothek. Nr. 22241.

icherlich! das goldene Zeitalter der Ornamentik ist vorbei. Was den Fortschritt im allgemeinen bedingte, die Anfänge eines nationalen Stils möglich machte: der erwachende Natursinn, das gesteigerte Empfindungsleben der Zeit, der noch weiter erstarkenden Neigung für das Phantastische, der Ornamentik wurde dies zum Nachteil, denn sie kann eher des Lebens, als strenger Unterordnung unter das Stilgesetz (vom Stoff bedingt) entraten. Das gilt besonders von der Initialornamentik. Die Reste der Bandornamentik schwinden vollständig, aber auch die Pflanzenornamentik erhält nun andre Züge. Während des früheren Zeitraums nahm man es noch deutlich wahr, wie das Zweig- und Rankenwerk einen Ersatz des schwindenden Bandwerks darstellen wollte; schüchtern setzten sich Blatt- und Blütenknospen ohne Vermittelung an das Rankengewinde, und ohne Gegensatz konnte an Initialendungen das Rankenwerk leicht in Bandverschlingungen auslaufen. Der Architektur der Buchstaben wurde dabei nur selten nahe getreten. Jetzt ändert sich dies. Der lebhaft sich regende Natursinn fordert auch hier Befriedigung. Von dem üppigen Rankenwerk, welches den Initial nicht bloß umschließt, sondern in welchen auch Teile desselben auslaufen, sondern sich Stengel, welche körperhaft dargestellte krautige, oft bestimmte Naturformen nachbildende Blätter tragen. An Stelle der Blütenknospen treten aufgeschlossene Blumen mit üppigen Kronen, die namentlich an die Form der Rose erinnern. Mit besonderer Vorliebe wird dann mit diesem Rankenwerk die ganze Tiergestalt, die, wie erwähnt, bereits am Beginn des Jahrhunderts in die Initialornamentik wieder ihren Einzug hielt, verwendet, aber wiederum dem Zuge der Zeit entsprechend, in ganz realistischer Auffassung, auch da, wo die Phantastik des Künstlers die Fabeltiere des Physiologen oder die Gebilde eigener Erfindungskraft zu gestalten sucht. Diese neu auftretende realistische Tierornamentik konnte sich noch weniger als die realistische Pflanzenornamentik der Herrschaft unter die Architektur des Buchstabens unterordnen. Und das lag auch gar nicht im künstlerischen Sinne der Zeit. Unruhiger Gestaltungstrieb, und eine stark aufgeregte Phantasie forderten auch hier Leben und Kraftentfaltung. Statt ruhiger Linien wird alles animalische oder vegetabilische Bewegung. Dem entsprechend bleibt man auch nicht dabei stehen, die Tiergestalt mit dem Pflanzenwerk in eine ornamentale Verbindung zu bringen; sie ist oft nur da als Überschuß uneingeschränkter Verzierungslust und belebt das Rankenwerk, wo dieses dem Künstler, trotz aller Üppigkeit, noch zu mager erscheint. Die Phantasie ergeht sich dabei in den üppigsten Spielen. Es ist ein oft 'ganz traumhaftes Walten mit Formen und

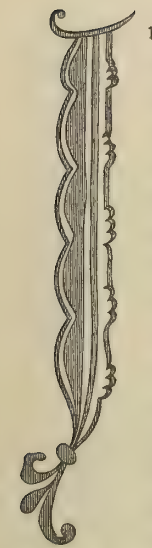
Gestalten, außerhalb aller Schranken des Naturmöglichen. Alle Kombinationen der Vogel-, Schlangen-, Vierfüßlerleiber, und selbst der menschlichen Gestalt werden erschöpft, daneben aber auch ganz realistisch dargestellte Tiergestalten der Wirklichkeit entnommen, und die Menschen dazu, auf der Jagd, im Kampf, mit eben diesen Tieren der Fabel und der Wirklichkeit. Dazwischen Gaukelszenen, voll Keckheit und übermütiger Laune.*) Aus gleichem Drange zu schildern, zu schmücken, geht nun auch die Wiederaufnahme des eigentlichen Bilderinitials hervor, der in der nachkarolingischen Zeit nur vereinzelt anzutreffen war. Jetzt befürworten ihn allerdings nicht mehr dogmatische Bedenken gegenüber der Bilderverehrung und es heischt auch noch nicht die Verarmung, der Verfall der Pflanzenornamentik einen Ersatz, sondern es ist nur überströmende Bilder- und Schilderlust, welche schon am Ende des zwölften Jahrhunderts den gebilderten Initial so populär macht. Er ist es dann freilich, welcher jede andere Art von Initialornamentik überdauert, ja geradezu erst im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert nicht bloß in Bezug auf künstlerische Durchbildung, sondern auch auf die Art der Einordnung in den Initialkörper seine höchste Vollendung erreicht. Es ist einleuchtend, daß so reich geschmückte Initialen in nur beschränkter Zahl angewendet werden konnten; so schuf sich die Verzierungslust für die zahlreichen kleinen Initialen noch eine Ornamentik, die rein kaligraphischer Art war, indem man einerseits die den Körper der Buchstaben abschließenden Striche in Linien, Schnörkel und Fäden auszog, anderseits mit solchen Linien und Schnörkeln auch den Körper des Buchstaben begleitete. Gezogen sind diese Verzierungen meist in Blau und Mennige. Auch diese Art von Initialverzierung kündigt sich schon in der letzten Zeit des zwölften Jahrhunderts an, um dann im dreizehnten Jahrhundert eine besonders große Rolle zu spielen.

Die Wandmalerei nimmt an dem Aufschwung der Buchmalerei teil, aber den Schritt, der von dem Alten zum Neuen führt, macht sie noch zögernder als die Guachemalerei. In der Ornamentik unterscheidet sie sich weder in der Wahl der Elemente noch in deren Auffassung wesentlich von der Miniaturmalerei. Auch sie vollzieht den Übergang von strenger Stilisierung zu näherem Anschluß an bestimmte Naturformen, auch sie eifert der Miniaturmalerei und — der Architektur nach an Formenreichtum und Formenüppigkeit und sprengt, wie diese, die ganze Gesetzmäßigkeit der früheren Epoche.

Örtlich ist, wie in der Dichtung, das südliche Deutschland der eigentliche Träger des künstlerischen Fortschritts. Von den einzelnen Landschaften ist Bayern am stärksten beteiligt, dessen Einfluß auch nach Böhmen hinüberwirkt. Dann folgen Schwaben und Franken, aber auch das Elsaß, in dessen Klöstern geradezu die frühesten Spuren des künstlerischen Umschwungs sich merkbar machen.

---

*) Der reichste Schatz solcher Initialen findet sich in einer vielbändigen Handschrift des Klosters Windberg (jetzt München, Kgl. Bibl. 22240—22245), unter dem Abte Gebhard, der von 1146 bis 1191 dem Kloster vorstand, geschrieben. Die Initialen sind in roter Federzeichnung ausgeführt.


Aus dem Lustgarten der Herrad von Landsberg.

In dem Werke einer Frau, in dem Lustgarten der Herrad von Landsberg, können wir die kräftigen Anfänge der neuen Entwickelung am besten belauschen. Altes und Neues treten hier miteinander in unmittelbare Berührung: Überkommenes und Persönliches, Abbild und eigenschöpferische Gestaltung, Kompositionen, die bald kaum mehr als die mechanische Nachahmung der von der karolingisch-ottonischen Kunst herausgearbeiteten Motive sind, bald durch Züge überraschen, die nur das regsamste Auge dem Leben ablauschen konnte; in der Zeichnung ein ähnlicher Wechsel alter Typen mit Formen, welche als Versuche selbständiger Naturschilderung genommen werden müssen; in der Technik alle Stufen zwischen völliger Deckmalerei und leicht angetuschter Federzeichnung und in der Durchführung endlich eine Hand, die bald handwerksmäßig schafft, bald wahrhaft künstlerisch gestaltet. Das Werk wurde von Herrad noch unter der Äbtissin Relindis, ca. 1165 begonnen. Wesentliche Förderung und Vollendung erhielt es aber doch erst, als Herrad nach dem Tode der Relindis († 1167) die Leitung des Klosters übernahm. Die Ostertafel am Schlusse der Handschrift giebt als Zeit ihrer Entstehung 1175 an, womit das Datum der Vollendung des Ganzen wohl richtig bezeichnet ist. Die Absicht der Herrad war in dem Lustgarten, den Insassen ihres Klosters eine Encyklopädie alles Wissenswürdigen und Wissensnötigen in die Hand zu geben. Entsprechend der Anschauung der Zeit, daß alle weltlichen Wissenschaften nur Mägde der Theologie sind, werden die weltlichen Wissenschaften auch nur im Zusammenhang mit biblischen Thatsachen behandelt. So giebt die Erzählung von der Weltschöpfung Anlaß, darzulegen, was die Kosmologie, Astronomie, Chronologie, Geographie dieser Zeit lehrte. Bei der Schöpfung des Menschen wird der Mikrokosmus erläutert; bei der Geschichte vom Turmbau zu Babel werden Auszüge aus Werken über Philosophie, die sieben freien Künste, über die Bedeutung der neun Musen gegeben. Die Geschichte Daniels bestimmt die Schreiberin, die Geschichte von der Schöpfung bis auf Tiberius kurz zu erzählen, während die Kaiserzeit im Anschlusse an die Apostelgeschichte behandelt wird. Die Erörterung der Sendung der Kirche, ihrer inneren und äußeren Organisation, der Gefahren, welche aus der Unbotmäßigkeit der sinnlichen Natur gegen die geistige hervorgehen, der zeitlichen und ewigen Strafen, die darauf folgen, giebt genugsam Gelegenheit zu Ausflügen auf die verschiedenen Gebiete profanen Wissens, wie denn z. B. die Schilderung des himmlischen Jerusalems eine Beschreibung der zwölf kostbarsten Edelsteine mit ihren allegorischen Beziehungen im Gefolge hat. Aber der Text, der, wie ja Herrad in der Widmung an ihre Klosterjungfrauen selbst sagt, von ihr, nur wie von einer Biene, aus den Blumen heiliger und profaner Wissenschaft gesammelt wurde, war nicht die Hauptsache, das waren die begleitenden Abbildungen, die im eigentlichen Sinne des Wortes den Text zu illustrieren, ja seinen Inhalt zu ergänzen hatten. Und diese Abbildungen kargen nicht; sie zeigen von echt weiblicher Redseligkeit, aber von der Redseligkeit einer frischen Kraft und einer vielvermögenden Natur. Die biblischen Ereignisse werden mehr durch Bilder als durch Wort erzählt, und auch sonst nimmt die Illustration mehr Raum als der Text ein. Anlehnung an Überkommenes zeigen am meisten die Darstellungen aus dem Leben Christi (wie denn

z. B. die Taufe sogar unmittelbar auf ein byzantinisches Vorbild zurückgeht); aber kräftiger Natursinn, die Lust, unabhängig zu gestalten, fehlt auch diesen nicht, namentlich nicht den Bildern zu den Gleichnissen. Das Leben im Haus und auf der Straße, im Krieg und im Frieden tritt uns ebenso hier, wie in alttestamentlichen und selbst allegorischen Darstellungen in frischer Unmittelbarkeit entgegen. Und diese Scharfäugigkeit für alle Einzelheiten, auch die scheinbar unwesentlichsten! Welche sorgsame Schilderung findet jedes Stück der Hauseinrichtung vom feingemusterten Betttuch bis zu den Gefäßen, welche die Tafel zieren, wie genau wird jeder Teil der Rüstung



Superbia; aus dem Lustgarten der Herrad.

des Kriegers, der Gewandung des Priesters, Bürgers und Bauers konterfeit! Das macht den Lustgarten auch zur wichtigen kulturgeschichtlichen Quelle der Zeit.

Doch neben treuem Beschreiben der Wirklichkeit fehlen auch nicht blitzartige Äußerungen einer hochfliegenden Dichterphantasie, die bei aller Naivetät der Mache in das Gebiet des Erhabenen führen. Dahin gehört gleich eingangs in der Schöpfung der Elemente der auf einem Greifen hinsausende Aer (Personifikation der Luft), dann vor allem in der Darstellung des Kampfes der Laster mit den Tugenden die großartige Superbia, auf einem mit einem Löwenfell bedeckten Pferde hinstürmend. Bedeutsame Auffassung des Gegenstandes tritt uns wiederholt entgegen: so in der Schöpfung der Eva, im Ölberg, im Traum der Frau des Pilatus, im Opfertod Christi, in den Darstellungen, welche die Verlockungen der Sirenen und deren Bewältigung durch Odysseus und dessen Gefährten vorführen. Auch die Formen-

gebung zeigt das Ringen des Neuen mit dem Alten, des Selbständigen mit dem Überkommenen. Während z. B. in den Propheten-, Apostel- und Evangelistenfiguren, in Maria die alten Typen und Verhältnisse, die antikisierende Tracht im wesent-



König Salomon. Aus dem Lustgarten der Herrad von Landsberg.

lichen wiederholt werden, tritt uns an anderen Stellen das Resultat neuer selbständiger Naturanschauung entgegen. Statt des hageren Ovals zeigt der Kopf eine mehr rundliche, kräftige Form mit stark entwickelten Backenknochen, großen runden Augen, individuell gebildeter Nase, wenig entwickeltem Kinn und gewelltem Haar. Auch der Ansatz zu schärferer Charakteristik fehlt nicht, wie denn für die Züge des

jüdischen Rassekopfes hier und da ganz entschieden der bezeichnende Ausdruck gesucht wurde, und ebenso wird das Schlechte durch karikierte Züge im Äußerlichen dargestellt. Für porträtartige Treue reicht freilich die Kraft nicht aus; die Klosterinsassen z. B., die am Schluß von Herrad dargestellt wurden, sind durch kaum mehr als durch die beigefügten Namen voneinander zu unterscheiden. Die Körper sind eher gedrungen als schlank gebildet, und die antike, viel öfter aber moderne Tracht zeigt meist einfachen, ruhigen und doch nicht einförmigen Faltenwurf. Als besonders edel muß die Gestalt Christi hervorgehoben werden; deutlich ist hier das Bestreben der Künstlerin zu erkennen, den kanonisch gewordenen Typus aus seiner Starrheit zu lösen, ihn zu veredeln und zu verlebendigen. Wie schon erwähnt, zeigt die Technik die verschiedensten Stufen zwischen sparsamer Lavierung und völliger Deckmalerei. Die Umrisse waren kräftig in Tusche vorgezeichnet, worüber dann die Lokalfarbe in leichter oder kräftiger Schicht gestrichen wurde. Wo die Farbe deckt, wurden die Umrisse nochmals mit Schwarz oder Dunkelbraun kräftig wiederholt, dann in einem dunkleren Ton der Lokalfarbe die Modellierung durchgeführt. Hier wurde dann auch das Inkarnat in Deckfarbe gegeben: ein gelblicher Ton mit verstrichenen roten Flecken, bläulich grünen Schatten. In der lavierten Federzeichnung wurden sowohl das Weiß des Inkarnats als auch die hellsten Lichter in den Gewandpartien im Pergament ausgespart. In den Deckfarben überwog ein lebhaftes Rot, Blau und Hellgrün. Gold (Blattgold) kam äußerst sparsam zur Verwendung.

Der Hortus Deliciarum hat die ganze profane Welt, allerdings zu gunsten eines religiös-didaktischen Zweckes, in den Bereich künstlerischer Gestaltung gezogen und gerade in den dem Weltleben gewidmeten Darstellungen, oder doch dem Weltleben abgelauschten Szenen und Gestalten das Werteste, Liebenswürdigste und Frischeste, dessen die Hand der Künstlerin fähig war, gegeben; er leitete somit die Illustration rein weltlicher Stoffe ein, der sich von nun an die Kunst der Zeit ohne weiteren Vorbehalt mit soviel Neigung und Eifer hingab.*)

---

*) Bekanntlich wurde Herrads Hortus Deliciarum bei dem Brande der Straßburger Bibliothek am 23. August 1870 ein Opfer der Flammen. Bis 1546 befand sich die Handschrift im Kloster Hohenburg. Dann kam sie in die Hut des Bischofs von Straßburg nach Zabern. Von dort verschwand sie später, ohne daß man ihren Aufbewahrungsort kannte, bis sie, gelegentlich der Aufhebung der Klöster durch die französische Revolution in dem Kartäuserkloster zu Molsheim aufgefunden (sie war dorthin von dem Bischof von Straßburg Kardinal Karl von Lothringen geschenkt worden), der Stadt Straßburg übergeben wurde. Der große Verlust wird dadurch etwas gemildert, daß eine große Zahl der Bilder der Handschrift in Abbildungen und Bausen erhalten ist. Die ältesten Abbildungen giebt Chr. M. Engelhardt in seinem Atlas zu der Schrift: Herrad von Landsberg, Äbtissin zu Hohenburg oder St. Odilien im Elsaß, im zwölften Jahrhundert, und das Werk Hortus deliciarum (Stuttgart und Tübingen, Cotta 1818). Der Atlas enthält zwölf Kupfertafeln, die in einigen Exemplaren koloriert wurden. Vor mehreren Jahren begann die Societé pour la conservation des monuments historiques d'Alsace die Veröffentlichung einer nach den Abbildungen des Originals s. Z. genommenen großen Zahl von Bausen in Heliogravuren, eine Veröffentlichung, die leider! sehr langsam vorwärts schreitet. Eine glänzende Veröffentlichung der hervorragenden Miniaturen des Lustgartens hatte Graf Bastard geplant. Eine Reihe von farbigen Kopien, die er zu diesem Zwecke schon hatte anfertigen lassen, besitzt die Pariser National-Bibliothek, desgleichen eine große Zahl unkolorierter Nachzeichnungen. Diese letzteren hat Lasteyrie in der Gazette Archéologique (1884—1885) in verkleinerter Form

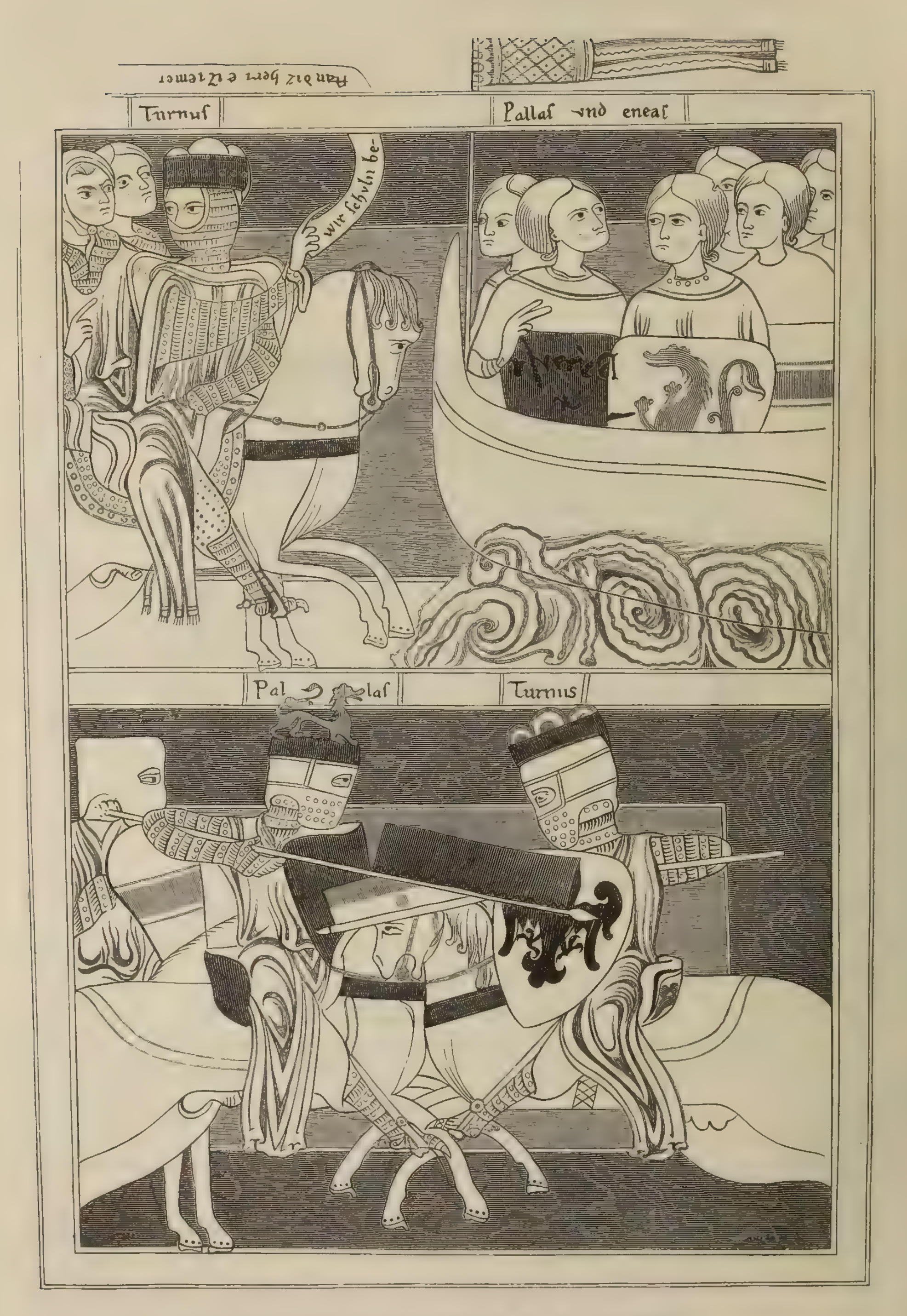
Im Lustgarten der Herrad steht das Alte neben dem Neuen, doch so, daß das Neue in Stil und Technik besonders da auftritt, wo es gilt, Episoden der profanen Welt entnommen darzustellen, also die Autorität der Überlieferung, wie sie die Phantasie des Künstlers bei Gestaltung der wichtigsten Personen der heiligen Geschichte lähmte, nicht mehr wirkte; belauschen wir nun das Keimen und Werden eines neuen, von der lateinischen Formensprache unabhängigen Stils da, wo der Stoff den Künstler zwang, Niegesehenes und Niedagewesenes zu schildern oder das wirkliche Leben zu konterfeien, wie dies in der Illustration von zeitgenössischen Dichtungen, Chroniken, Rechtsbüchern, Legenden der Fall war. Die Reihe solcher Bilderhandschriften eröffnen Wernhers von Tegernsee „Liet von der Maget" und Heinrichs von Veldegke „Eneidt".



Die bethlehemitischen Mütter. Aus Wernher von Tegernsee. Berlin, Kgl. Bibliothek.

Wernher von Tegernsee vollendete seine Dichtung 1173; die mit Abbildungen versehene Abschrift der Königl. Bibliothek in Berlin (Ms. germ. vet. lat. acc. 778) muß kurz darnach, gegen Ende des zwölften Jahrhunderts, angefertigt worden sein. Schrift, Tracht und Architekturformen weisen auf diesen Zeitpunkt hin. Die fünfundachtzig Bilder, von welchen jedes ungefähr die Hälfte einer Seite ausfüllt, sind in schwarzer und roter Umrißzeichnung auf farbig gedecktem Grunde durchgeführt. Die Röte der Wangen ist durch rote Tupfen, die der Lippen durch einen roten Strich bezeichnet. In der Formengebung wirkt die Vergangenheit manchmal nach (der Vorwurf

herauszugeben begonnen. Einige wenige schon gestochene Blätter aus dem Nachlaß Bastards, so die Darstellung der Hölle aus dem Jüngsten Gericht, erwarb die Universitäts- und Landesbibliothek in Straßburg. Die wichtigsten Arbeiten über den Text des Hortus sind Engelhardts Werk, dann Le Noble's Notice sur l'Hortus delic. in der Bibl. de l'Ecole des Chartes t. I, p. 252. Von E. Piper wurde erläutert: Das Martyrologium und der Computus der Herrad von Landsperg (Berlin, 1862).



Aus der Eneidt des Heinrich von Veldegke. Berlin, Kgl. Bibliothek.

der Dichtung erklärt dies schon), aber der Künstler belebt doch auch solche Formen mit eigener Empfindung. Der Milde und Innigkeit mancher Stellen der Dichtung wird auch der Künstler gerecht, so z. B. in der Illustration zu den Zeilen:

Da stand sie wie die Blume,
Die an der grünen Wiese
Fern sprenget ihren lichten Schein —

aber über die Dichtung hinaus geht sein Pathos, wie denn überhaupt ein Zug von Unruhe, der sich bis zu leidenschaftlicher Bewegtheit steigern kann, vielen Darstellungen eigen ist. Die Darstellung der bethlehemitischen Mütter z. B. hebt auf eine vorher ganz fremde dramatische Höhe empor; und wo die Hand für solche kühne Absichten den ganz entsprechenden Ausdruck verweigert, belohnt die Wahrnehmung, daß der Künstler nicht mechanisch schaffe, sondern aus innerem Miterleben heraus gestaltet. Durchgängig wird die Zeittracht angewendet; der Wurf der Gewandung ist lebendig, bisweilen schwungvoll, aber oft von einer Unruhe der Linien, die von jeder Rücksicht auf das Mögliche abgesehen hat. Die illustrierte Abschrift ist wie die Dichtung in Bayern, wahrscheinlich in Tegernsee entstanden.

Um dieselbe Zeit und gleichfalls im südlichen Bayern entstand die illustrierte Abschrift der Eneidt des Heinrich von Veldegke (Berlin, Kgl. Bibl. Ms. germ. fol. 282). Der Künstler hat eine rauhere Hand als der Illustrator des Liet von der Maget; die Körperformen sind ungeschlachter, die Köpfe breiter; dafür aber würde man vergeblich nach Anklängen an die frühere Formensprache suchen. Turniere, Kämpfe, Jagden, Seefahrten schildert er mit besonderer Vorliebe; aber Liebesszenen, häusliche Darstellungen gelingen ihm besser, weil in der Schilderung starker Bewegung seine Hand unsicher wird. Die Gebärdensprache, besonders die Sprache der Hände, ist lebhaft und oft ganz glücklich im Ausdruck. Die Technik unterscheidet sich nur wenig von der in den Illustrationen des Wernherischen Liets.*) Der Grund ist wieder farbig gedeckt; die Figuren darauf in kräftiger schwarzer und roter Umrißzeichnung ausgeführt. Manchmal wurden die Schatten in gleicher ganz dünnflüssiger Farbe angedeutet.

Hierher gehören auch die einfachen herben Federzeichnungen, welche in den Text einer Abschrift des von dem Pfaffen Konrad übersetzten Rolandsliedes eingefügt sind (Heidelberg, Universitätsbibliothek). Derb in der Durchführung, ganz anspruchslos in der Technik — sie entbehren selbst des farbigen Untergrundes — spricht sich in ihnen doch entschieden Körpergefühl und die Fähigkeit, die wichtigsten Motive klar zu gestalten, aus.

Von bloßer Farbigkeit der Untergründe ging die Illustration der Dichtung bald zu leichter Lavierung der Federzeichnung selbst über. Es ist begreiflich, daß das farbige Leben, welches die Dichtung schilderte, auch zu glänzenderer malerischer Darstellung lockte. Den Anfang macht hier die Lehrdichtung des Thomasin von Zirclaria:

---

*) Einzelne Abbildungsproben aus dem Liet und der Eneidt bei Kugler, kl. Schriften I, S. 26 fg. Aus dem Liet auch sechs Abbildungen in Oetters Ausgabe desselben (1802).

der welsche Gast, der von 1215 auf 1216 verfaßt und mit zierlichen Abbildungen, die am Quer- oder Langrand des Blattes neben der Textkolumne darin Platz finden (Heidelberg, Univ.-Bibl. Cod. Pal. Germ. 389), versehen ist. Die Dichtung will ein Wegweiser sein, nicht bloß für sittliches, sondern auch für schickliches Handeln und zwar für alle Stände. Diesem Inhalt folgen auch die zahlreichen Abbildungen, die uns eine Fülle von Szenen, dem Leben der Zeit entnommen, vorführen. Heiterkeit und Ernst kommen zu ihrem Rechte. Alle Stände sind vertreten vom Fiedler auf der Straße bis zum ritterlichen Helden. Allegorische Darstellungen fehlen nicht, doch auch diese lebensvoll und in das Gewand der Zeit gekleidet. Die kleinen Figürchen sind schlank, aber nicht überschlank gebildet, der Hals eher kurz als lang, die Köpfe von einem noch kräftigen, zum Runden sich neigenden Oval. Das Haar ist gewellt. Die Bewegungen sind lebhaft, entschieden, die Gewandung von leichtem Fluß. Im ganzen haben die Gestalten etwas Kindliches, Unausgereiftes; selbstverständlich tragen sie alle die Tracht der Zeit, wie denn hier ein Künstler schafft, der durchaus auf dem Boden seiner Zeit steht. Die Figürchen sind mit feiner Feder gezeichnet; die Gewänder werden durch halbdeckende, aber kräftige Farben hervorgehoben; der Fleischton ist meist ausgespart, seltener blaßrot laviert, Mund und Wangen sind durch rote Tupfen hervorgehoben. Architekturen, Geräte, Kronen zeigen noch reine romanische Formen.*)

Kaum später versah ein Maler eine Sammlung von Vagantenliedern mit verschiedenen Abbildungen (München, Kgl. Bibl. 4660, c. p. 73), die wie die Mehrzahl der Lieder unmittelbar Liebe und Lebensgenuß zum Gegenstande haben. Da reicht ein Jüngling seinem Mädchen eine Blume, die Worte des Textes erläuternd: Suscipe flos florem, quia flos designat amorem (fol. 64 b), dort stürzt sich Dido aus dem Fenster einer Burg in das Meer, da Aeneas die Segel zur Abfahrt lichtet (fol. 77 b), anderswo sehen wir ein Trinkgelage (fol. 89 b), dann wieder werden die beliebtesten Spiele der Zeit vorgeführt, wie Brett- und Schachspiel (fol. 91 b, fol. 92). Ja selbst die Wonne des Frühlings will der Maler wetteifernd mit dem Dichter zur Darstellung bringen; so malt er einen Wald — wenn man die nebeneinander stehenden zierlich stilisierten mager belaubten Bäume so nennen will — und allerlei Vögel in den Lüften, während unten verschiedenes Getier einhergeht: wohl der erste Versuch der nachrömischen Zeit, das elementare Leben der Natur zum künstlerischen Vorwurf zu nehmen, also das erste Landschaftsbild. Frauen und Männer sind von schlanker Bildung (doch nicht ausgebogener Haltung), die Köpfe noch kräftig, aber nicht ohne Anmut. Die Technik ist wieder schwarze, rote, grüne Umrißzeichnung auf farbigem Grund. Vereinzelt sind die Gewänder farbig angegeben.**)

---

*) Das Datum findet sich auf Fol. 33 b angegeben. Der „Schephe“, ein Schreiber in Laientracht, hält ein Pergament, auf welchem zu lesen ist:

Anno dnī M·CC·X·V/VI

Einzelnes abgebildet bei Hefner Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrh. 2. A. (Frankfurt a/M. 1879) Tav. 107.

**) Carmina Benedictoburana ed. Schmeller in der Bibl. d. litt. Vereins in Stuttgart. Bd. 16 (1847). Hier sind auch die Abbildungen kopiert.

Weiter gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts führt eine Münchner Handschrift des Tristan (Königl. Bibl. cod. germ. 51, cim. 27). Dem gesteigerten Ausdruck der Empfindung entspricht auch schon eine geschmeidigere Form. Das kräftige Rund der Köpfe ist noch vorhanden, der kindliche, lächelnde Ausdruck fehlt nirgends; die Bildung von Stirn, Augen, Nase, Mund, Kinn entsprechen ganz der Formenästhetik, welche die höfische Epik aufgestellt hatte. Die Figuren sind fein und ziemlich schlank, die Gewandung fällt bald in sanften Linien nieder, bald ist sie schwungvoll bis zur Unruhe. Meist ist den Bewegungen fast zu große Weichheit eigen, doch auch zu leidenschaftlicher Bewegtheit vermag der Künstler seinen Ausdruck zu steigern, wie dies z. B. die Illustration zu dem Virgilschen Citat (Eclog. X, 69) zeigt:

Omnia vincit amor, sed nos cedamus amori (fol. 15). Wiederum ist die Technik Federzeichnung auf rotem oder blauem, seltener grünem oder gelbem Grunde; doch werden die Gewänder, wenn nicht ganz laviert, so mindestens in den Schattenpartien leicht angefärbt. Ebenso werden die Wangen, der Mund durch rote Tupfen bezeichnet.*) Gleichzeitig, oder nur unerheblich später, in gleicher Technik, aber nicht von gleichem künstlerischen Rang sind zwölf Abbildungen, die sich auf zwei Blättern (fol. 49, 50) der Münchner Parcivalhandschrift finden (Königl. Bibl. cod. germ. 19 cim. 28). Als Grund dient hier neben Grün und Blau auch Gold.

In gleicher Weise durch den Stoff zur Einkehr in das Volkstum und das Leben der eigenen Zeit gedrängt fand sich die Illustration der Rechtsbücher; dazu heischte ein so populäres Rechtsbuch, wie der Sachsenspiegel, umfassende bildliche Erläuterung. Das älteste Exemplar des illustrierten Sachsenspiegels ist das in Heidelberg (Univ. Bibl. Cod. Pal. Germ. 184). Es entstand jedenfalls vor 1250, aber wahrscheinlich schon gegen 1220.**) Auf jeder Seite wird die eine Hälfte von dem Text, die andre aber von den Abbildungen (in fünf Streifen übereinander) eingenommen. Alle Darstellungen sind in oft sehr flüchtiger Federzeichnung durchgeführt, nur die Gewänder sind leicht gefärbt. Der Grad künstlerischer Durchbildung steht sehr niedrig, die Körperverhältnisse sind meist ganz verfehlt, selten daß ein Glied richtig ansetzt, aber in Haltung und Bewegung sucht der Zeichner nach größtmöglicher Verständlichkeit:

---

*) Die Abbildungen der Handschrift sind nicht alle von einer Hand. Von fol. 82 an beginnt die Arbeit eines sehr geringen Talents; besseren Eindruck machen dann wieder die Bilder auf fol. 101, 104, 107 f.

**) Für die Datierung des Heidelberger Sachsenspiegels kommt folgendes in Betracht. Zweimal findet sich auf einem Königsbrief die Aufschrift: F. Dī. grā. Rom. rex. et semp. augustus (fol. 22b). Das F kann nur Friedrich bedeuten, und zwar Friedrich II. Nimmt man die Bezeichnung rex wörtlich, so wäre die Entstehung durch das Jahr 1220 begrenzt. Es spricht nichts gegen diese Datierung. Die leise Andeutung von Fialenschmuck auf fol. 22, der Vierpaß auf fol. 22, Dreipaß auf fol. 6, das ganz einfache Maßwerk auf fol. 21, 4a, sind aus dem Eindringen gotischer Zierformen, wie sie der Übergangsstil zeigt, erklärlich. Ja, die im ganzen festgehaltenen romanischen Architekturformen sprechen sogar gegen eine spätere Datierung. Der Dresdener und der Wolfenbüttler Sachsenspiegel gehören dem Ende des dreizehnten oder Beginn des vierzehnten Jahrhunderts an; das Oldenburger Exemplar ist datiert von 1336, seine Malereien sind die reichsten. Gute farbige Abbildungen des Heidelberger Kodex finden sich bei Kopp: Bilder und Schriften der Vorzeit. (Mannheim 1819. Bd. I, S. 45 f.) Dort auch die ausgezeichnete Erläuterung des Inhalts.

was auch als erste Forderung an ihn herantrat bei der Bedeutung, welche Bewegungen und Gesten, besonders aber dem Spiel der Hände in der Rechtssymbolik zukam. Dazu tritt der Reichtum materiellen Inhalts, der durch den Stoff gefordert war. Die verschiedenen Stände in ihrem gegenseitigen Verkehr bedingen auch die Darstellung des intimen Lebens der Zeit; ihr Thun und Wirken, ihre Trachten, Geräte, Waffen, alles wird vorgeführt. Dieser notgedrungene und doch kühne Eroberungszug in die Welt der Wirklichkeit giebt den Illustrationen eine über den Reiz des Stofflichen weit hinausgehende Bedeutung für die Geschichte der Entwickelung der Malerei.



Die hl. Pelagia. Aus einem Passionale aus Zwifalten; in der Kgl. Bibliothek zu Stuttgart.

Von der religiösen Stoffwelt ist es zunächst die Legende, in deren Illustration der neue Stil zum Durchbruch kommt. Die Legenden sind die eigentlichen Volksbücher des Mittelalters. Märchenhunger und Kirchengläubigkeit der Volksseele fanden hier aus einer Quelle Nahrung. Wie die Erzählung auf kunstgemäße Durchbildung des Stoffes, auf Glätte und Schönheit der Sprache verzichtet, so genügt es auch der künstlerischen Illustration, schlecht und recht die wichtigsten Episoden im Bilde darzustellen, um so der Phantasie des Lesers zu Hilfe zu kommen. Höchste Einfachheit der Mache ist daher willkommen, zumal der Inhalt dazu zwingt, unabhängig von künstlerischen Vorbildern zu schaffen.

Leise Nachklänge älterer Formensprache finden sich noch in der Berliner Handschrift der Legende der hl. Lucia (Königl. Museum, Kupferstichkabinet Hsch. 82). Die Legende wurde in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts im Vincenzkloster zu Metz von Sigebert von Gembloux redigiert; die Berliner Abschrift stammt aus dem gleichen Kloster und entstand am Ende des zwölften Jahrhunderts. Als Schreiber nennt sich der Bruder Rudolphus. Die Zeichnung ist sehr sorgsam; antikisierende und zwar auf Byzanz weisende Erinnerungen kommen in der Gewandung vor. Die Gestalten sind schlank, die Köpfe von kräftigem Oval, das Haar noch etwas schematisch behandelt. Haltung und Bewegung sind edel, sowohl in den Abbildungen zu dem Leben der Lucia, wie in den beiden Darstellungen der fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen. Die Technik ist feine Federzeichnung; die Gewänder sind ganz leicht laviert, und nur deren Säume von etwas kräftigerer Farbe.

Aus derselben Zeit stammen die zahlreichen Federzeichnungen in Violett, welche einen Dialog über das Kreuz Christi illustrieren (München, Königl. Bibl. Cod. lat. 14159). Fünfzehn kleinere Darstellungen erläutern die Beziehungen des Alten Testaments zur Geschichte des Kreuzes und zum Opfertod Christi; dann folgt eine Allegorie der Erlösung in der Art derer, welche sich im Lustgarten der Herrad häufig



Die thörichten Jungfrauen; aus der Handschrift der Legende der hl. Lucia.
Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet.

finden: Christus oben auf dem Kreuze stehend, sucht den Menschen emporzuziehen; diesem stehen auch die Ratio und Sapientia (Einsicht und Vernunft) bei, aber das librum arbitrium (der freie Wille) sucht ihn wieder hinabzuziehen. An Feinheit der Zeichnung, geschickt ausgedrückter Bewegung, leise andeutender Charakteristik steht das Werk hinter den Darstellungen der Lucialegende nicht zurück. Die Gewandung ist edel und von natürlichem Wurf. Die Körper sind gedrungen, die Formen der Köpfe etwas schwer, wie das für alle Werke der Bildhauerei und Malerei an der Wende des zwölften Jahrhunderts charakteristisch ist. Die Handschrift stammt aus St. Emmeran.

Dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts gehören die beiden feinen Federzeichnungen, welche das dritte Buch der Bamberger Handschrift des Lebens Heinrichs und Kunigundens zieren. Das eine zeigt den Vollzug des Gottesurteils, dem sich Kunigunde unterworfen, um ihre eheliche Treue zu beweisen. Geführt von zwei Bischöfen schreitet sie über den glühenden Rost. Seitwärts sitzt Heinrich, in traurigem, aufmerksamen Sinnen dem Vorgang folgend. Hinter ihm Gefolge. Die zweite Darstellung zeigt den dramatischen Schluß des Hergangs. Kunigunde steigt vom Rost herab; aber schon kniet Heinrich vor ihr, dann hinter ihm die Bischöfe und das Gefolge. Verzeihend legt sie die Hände auf Heinrichs Haupt, während er die seinen flehend zu ihr emporhebt. Eine in jener Zeit noch ungewöhnliche Vertiefung in das Psychologische des Vorgangs ist beiden Darstellungen eigen. Heinrichs trauriges Sinnen, Kunigundens vertrauungsvolle Ruhe, die lebendige Anteilnahme des Gefolges sind mit einfachsten Mitteln, doch kräftig, zum Ausdrucke gebracht. Die feine Federzeichnung weist auf eine sichere Hand. Die Gewänder sind mit dünnflüssiger Farbe, die Gewandsäume, Nimben und Kronen in Gold angegeben. Heinrich ist von jenem Typus, welchen ihm die zeitgenössischen Miniaturen gegeben haben.*)

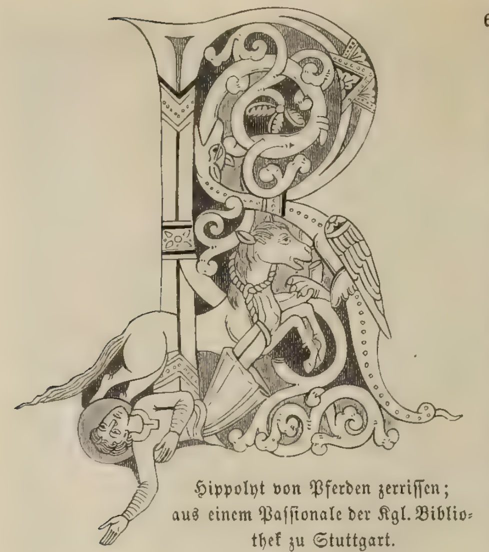
Von Legendensammlungen ist hier zu erwähnen die Vita et Passio Apostolorum (Leben und Leidensgeschichte der Apostel. München, Königl. Bibl. Cod. lat. 13074) aus dem Kloster Prüfung bei Regensburg. Es sind vierundzwanzig Federzeichnungen in Rot und Schwarz, welche den Text erläutern. Die Zeichnung ist nicht so fein wie im Dialogus de cruce, aber kraftvolle, selbst pathetische Lebendigkeit zeichnet die Schilderung aus.

---

*) Bamberg, Stadtbibl. E. III. 25. Die Abbildungen auf Folio 32. Bekanntlich ist das dritte Buch erst am Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu den beiden ersten Büchern des Lebens Heinrichs II., das ein Diakonus Adalbert schrieb, hinzugekommen. Es erzählt vornehmlich die Wunder, die 1199 am Grabe Kunigundens geschahen. Die beiden ersten Bücher entstanden (in der zweiten Redaktion, die hier vorliegt) gegen 1152 (erste 1146). Auch diese sind mit zwei Abbildungen ausgestattet, die, abgesehen von dem Haften an der alten Formensprache, auch nicht die künstlerische Vollendung, welche dem Ordalium eigen, besitzen. Folio 1 bringt eine ungetuschte Federzeichnung der Maria mit dem Kinde (später hinzugekommen?), Folio 2 das Widmungsbild in Deckfarbe auf Goldgrund. In der oberen Abteilung: Christus in der Mandorla mit den HH. Petrus und Georg, unten in fast sprunghafter Bewegung Heinrich und Kunigunde mit dem Dommodell. Dann das Brustbild des Schreibers der Vita. Im ganzen ist ein Anschluß an die Widmungsbilder aus Heinrichs II. Zeit ersichtlich, nur die Bewegungen sind lebendiger, die Farbe heller und kräftiger.



Das Gottesurteil. Aus dem Leben Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde. Bamberg, Stadtbibliothek.



Hippolyt von Pferden zerrissen; aus einem Passionale der Kgl. Bibliothek zu Stuttgart.

eich an legendarischen Darstellungen ist das dreibändige Passionale aus dem am Fuße der schwäbischen Alb gelegenen Kloster Zwifalten, jetzt in Stuttgart (Kgl. Bibl. Bib. Folio 56—58); es steht an der Spitze einer ganzen Gruppe von Handschriften, die alle aus der gleichen Schreibstube hervorgegangen, die fortschreitende Entwickelung des neuen Stils durch einige Jahrzehnte verfolgen lassen. Das Passionale wurde ungefähr von 1180 an geschrieben.*) Das Martyrium fast jedes Heiligen erhält eine Darstellung, doch diese tritt selten selbständig auf, meist ist sie als Initialfüllung angebracht. In den beiden ersten Bänden ist der Grund für die Bilder farbig, im dritten steht die Federzeichnung unmittelbar auf dem Pergament. Auch sonst fehlt Anwendung der Farbe im dritten Bande gänzlich, während in den beiden ersten die Gewänder manchmal farbig angetuscht, seltener gedeckt werden (Letzteres bes. Bd. I). Die Martyriendarstellungen zeigen zwar nicht von solchem Phantasiereichtum, wie die anderen Initialverzierungen, doch überraschen frische und wieder hohe künstlerische Inspirationen. Die hl. Pelagia z. B. als fahrendes Fräulein ist ein gutes Zeitbild (57, Folio 257 b) und das Martyrium des hl. Hippolyt (56, Folio 62) ist eine Komposition von seltener Freiheit und Adel. In einer Kreuzigung Christi (zu der Homilie des Athanasius über die Wunder des Kreuzes) wird Christus in altchristlicher Weise, jugendlich, bartlos, mit kurzem Schurz bekleidet, gebildet. Die Gestalten sind gedrungen, die Köpfe kräftig; Erinnerungen an die lateinische Formensprache treten wenn man die erwähnte Kreuzigung und eine Darstellung der Madonna (56, Folio 15) ausnimmt, sehr spärlich auf. Die Zeichnungen im dritten Band sind, verglichen mit den beiden ersten, von größerer Sicherheit der Hand und schwungvoller in der Bewegung; nahm ein zweiter Künstler an der umfangreichen Arbeit teil, oder erstarkte die Kraft des Zeichners während der Arbeit, so daß er auch auf den äußeren Reiz der Farbe gänzlich verzichtete? Mehr als in den legendarischen Darstellungen kommt das phantastische Element in dem ornamentalen Teil zur Geltung. Hier verbindet sich die Tiergestalt mit reichem Ranken- und Pflanzenwerk in oft abenteuerlicher, aber die Gestalt

---

*) Das Datum läßt sich ziemlich genau feststellen. Auf Folio 1 des III. finden sich die Verzeichnisse der Päpste, Bischöfe von Konstanz und Jerusalem und der Äbte von Zwifalten. Der erste Schreiber, der das Verzeichnis bis auf seine Zeit gab, schrieb die Namen der Päpste mit roten Initialen, die der Bischöfe und Äbte ganz in Rot; die später eingetragenen Namen sind einfach in schwarzer Tinte geschrieben. Der erste Schreiber endete das Papstverzeichnis mit Alexander III., der Äbte von Zwifalten mit Konrad I. Abt Konrad regierte, laut dem Nekrologium des Klosters, von 1169—1193, Alexander III. bis 1181, das bestimmt den Zeitpunkt der Entstehung.

des Initials doch glücklich wiedergebender Weise, so z. B. ein S durch einen Vogel, der in einen Drachenschwanz endigt und die obere Kurve des S durch eine Ranke beschreibt, die er im Schnabel hält. Ein J (58, Folio 36 b) wird durch zwei Ranken gebildet, die sich dreimal durchkreuzen, der untere Raum wird durch ein gekröntes, bärtiges Haupt gefüllt, der mittlere durch einen Adler, der obere durch einen Mann, der einen Drachen zu zügeln versucht. Überhaupt spielen die Drachen, in Verbindung mit Rankenwerk, eine hervorragende Rolle in der Initialornamentik dieses Passionale.

Ein Kloster, das eine oder mehrere so rüstige künstlerische Kräfte besaß, konnte diese dann leichtlich auch zur Illustration nichtreligiöser Bücher verwenden. So rührt aus derselben Schreibstube eine um dieselbe Zeit geschriebene Abschrift des Flavius Josephus (De Antiquitatibus) her (gleichfalls Stuttgart, Königl. Bibl. hist. Folio 418). Auch hier ist die Illustration ausschließlich Initialornamentik. Ein H zeigt an den Querbalken des Buchstaben gelehnt den Autor des Werkes (Folio 1), ein I führt den Stammbaum Christi mit dem Opfertod vor (Folio 3), ein A (Folio 160) zeigt den thronenden Alexander; die übrigen Initialen sind hervorragende Beispiele jener phantastischen Tierornamentik, welche dem Sinne der Zeit so sehr entsprach, indem sie der Neigung zum Abenteuerlichen, Wunderbaren, welche auch die Mönchszelle beherrschte, Genüge that. Was alles hörte der Mönch nicht von den Wundern des Orients erzählen, wenn der heimkehrende Kreuzfahrer an seinem Kloster vorbeikam? Im Orient hatte jedes Märchen Wahrheit. Und Werke des Kunstfleißes, die aus dem Orient herüberkamen, wie namentlich Teppichwebereien, und die vor seinen Augen lagen, führten ihm ja Fabelwesen wunderlichster Art vor. Und wie ihn früher das Dämonische daraus anlockte, so jetzt das Wunderbare, Abenteuerliche. Daher wird man in dieser Gestaltenwelt vor allem auch nur das Symbol der Stimmung der Zeit suchen dürfen, nicht aber hinter jeder Einzelheit einen besonderen allegorischen oder lehrhaften Sinn herausklügeln können. Wohl haben die Tierbücher der Physiologen, die gerade in dieser Zeit einer besonderen Beliebtheit sich erfreuten, bei ihren Tierbeschreibungen nie vergessen, auf die moralisch-symbolischen Beziehungen und wunderbaren Eigenschaften der Tiere hinzuweisen, aber für die reiche Gestaltenwelt, wie sie in der Initialornamentik uns entgegentritt, wäre ein Physiologus ein Wegweiser, den mitzunehmen kaum der Mühe lohnte.*)

Einen augenfälligen künstlerischen Fortschritt im Vergleich zum Passionale und zum Josephus zeigen die Abbildungen, welche einen Schriftenband zieren, der mit dem Chronikon Zwifaltense minus eröffnet wird (Stuttgart, Kgl. Bibl.). Die Ereignisse sind

*) Den Einfluß der orientalischen Webereien auf die nordische Tierornamentik des Mittelalters hat A. Springer in seinen Ikonographischen Studien nachgewiesen (Mitteil. d. k. k. Zentralkommission V (1860) S. 67). Von den sog. Physiologen sind mehrere publiziert bei Cahier e Martin in den Mélanges und Nouveaux Mélanges d'Archeologie; im Archiv f. Kunde österr. Geschichtsquellen V. Bd. der latein. aus Gottweih (die Abschrift gehört aber der Mitte des zwölften, nicht wie die Herausgeber meinen, der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts an), ein althochdeutscher in Hoffmanns Fundgruben I. Bd., eine andere althochdeutsche Bearbeitung aus dem zwölften Jahrhundert mit Abbildungen in Karajans, Deutsche Sprachdenkmale, der Physiologus Theobaldi in Auber, Symbolisme Religieux, Bd. III, p. 481 f. Dazu tritt dann bedeutungsvoll Albertus Magnus: de animalibus; einige sehr wichtige Bestiarien erwarten noch die Publikation.

eingetragen bis zum Jahre 1221, wodurch die Entstehungszeit begrenzt wird. Die Federzeichnungen sind wieder in Schwarz und Rot ausgeführt. Die künstlerisch bedeutendsten und stofflich interessantesten Darstellungen dieses Bandes enthält die Schrift über Astronomie. Der Versuch, die Rosse der Biga des Sonnengottes fast in Vordersicht zu nehmen und sie dementsprechend zu verkürzen, ist so kühn, daß man über dem kühnen Willen die Mängel des Erreichten vergißt. Neben astronomischen Allegorien finden sich auch biblische Darstellungen, und da ist es interessant, zu sehen, wie hier der Künstler auf alte Vorbilder zurückgeht, während er in den profanen frei schafft. Im Martyrologium Usuards, das den Band schließt, sind wieder zahlreiche legendarische Bilder verstreut, die, gleichfalls in Zeichnung und Komposition bedeutend, einen künstlerischen Fortschritt im Vergleich zu den Darstellungen im Passionale bekunden. Im Necrologium Zwifaltense (ebenda, hist. Folio 420) das zwischen 1232 und 1234 durch den Abt Reinhart von Munderbringen angelegt wurde, hat die künstlerische Ausstattung ein Mönch Wernher besorgt und sich selbst und den Abt auf dem ersten Blatt abgebildet. Aber er besitzt nichts mehr von den künstlerischen Vorzügen seiner Vorgänger. Seine Porträtzeichnung ist steif, ja hölzern, die Ornamentik der Arkaden des Nekrologiums nicht mehr phantastisch, sondern geschmacklos und die Ausführung roh.

Auf dem Boden gleicher Kunstanschauung und gleicher Technik wie die Schreibstube des Klosters Zwifalten steht die eines andern süddeutschen Klosters, nämlich die von Scheiern. Doch hier können wir bereits den Künstler, welcher die Seele derselben war, nennen, seine künstlerische Physiognomie fest umgrenzen. Das ist der Mönch Konrad, der in dem Kloster bereits unter dem Abte Konrad (1206—1216) lebte. Sein Todesjahr ist unbekannt; 1241 fertigte er einen Katalog all der von ihm gefertigten Handschriften — es sind dreißig — an; das ist die letzte Kunde über ihn. Er soll aber auch noch nach 1241 für den Abt Heinrich (1216—1259) thätig gewesen sein. Die wichtigsten seiner Abschriften kamen nach Aufhebung des Klosters in die Münchner Hofbibliothek. Es sind dies fünf Bände: ein Quartband, das Chronicon Scheirense, dann vier Folianten: ein Liber Matutinalis (cod. 17401) (sogenannt,

---

1) Da der Teufel den Theophilus vom Almosengeben zurückhalten will, merkt er, wie er betrogen sei.	Oben (Pauperibus dona dedit ut viteque corona) noch auf Fol. 18 b. Fol. 19 a. Hinc sublimetur. a demone mox inhibetur. Ex hoc cognovit quod per contraria vovit.	Zu 1.
2) Er fleht Maria um Hilfe an.	Tristic obinde pie repetens altare Mariae. Ut succurrat ei petit ex ratione fidei.	Zu 2.
3) Wie Theophilus am Altar schläft, bringt ein Engel auf Befehl Marias die Unterschrift zurück.	Huicque manuscriptum tulit angelus huncque relictum. Cepit ad altare prostratum sic reparare.	Zu 3.
4) Theophilus gesteht dem Bischof alles.	Angelicumque datum praesul totumque reatum. Post haec cognovit. velut hunc confessio vovit.	Zu 4.
5) Bild des Abtes.	Summe codex iste per me placeat tibi Christe Abbas dictus eram Cůnradus eum faciebam.	Zu 5.
6) Bild des Schreibers.	Hunc vice scriptoris ob spem coelestis amoris. Perfeci librum. divinis laudibus aptum.	Zu 6.
	Propicietur nobis deus (hält 5). et pia virgo Maria (hält 6).	



Aus Konrads Matutinalbuch; München, Kgl. Bibliothek.

weil es die Lektionen für den Morgenchor der Mönche — Matutin — enthält), eine Mater Verborum (das Bibel-Glossar des Bischofs Salomon von Konstanz cod. 17403), ein Flavius Josephus (Jüdische Altertümer) und die Historia Scholastica des Comestor. Die künstlerisch bedeutendsten Abbildungen enthält das Matutinalbuch, die durchwegs der Verherrlichung Mariens gewidmet sind. Unter diesen ragen hervor das apokalyptische Weib, die Allegorie des Sieges der Kirche über die Häresien, die Herrlichkeit Mariens, dann fünfundzwanzig Bilder, welche die Faustlegende des Mittelalters, die Geschichte vom Leben und Sterben des Zauberers Theophilus erläutern. Eine tugendstolze Äbtissin unterliegt schließlich selbst der Versuchung; das Gebet der Reumütigen vor dem Bilde Mariens aber erwirkt es ihr, daß Engel ihr bei der Geburt Hilfe leisten, das Kind fortbringen und so die Schuld der Äbtissin vor den Augen der Nonnen verhüllen. Das Kind der Äbtissin ist Theophilus; er wird von einem Einsiedler erzogen, dann aber kommt er zu hohen Ehren, soll selbst Bischof werden. Aus Demut schlägt er die Würde aus. Als er aber durch den an seiner Statt gewählten Nachfolger zurückgesetzt wird, bedauert er die frühere That der Demut. Er sucht bei einem Zauberer Hilfe. Dieser bestimmt ihn, sich dem Teufel zu überantworten, um durch dessen Macht in den Besitz aller Ehren und Würden gesetzt zu werden. Theophilus sinkt immer tiefer; mit dem Teufel bringt es ihn nur in Streit, daß er von der Wohlthätigkeit nicht lassen kann. So findet er den Weg zur Reue; die hl. Maria vermag es, ihm die Urkunde, in der er sich dem Teufel verschrieb, wieder zu verschaffen, und so ist schließlich sein Ende ein gutes, seine Seele wird von Maria in den Himmel geleitet. Die Mater Verborum enthält zahlreiche medizinische und anatomische Abbildungen, dann solche heilkräftiger Pflanzen; künstlerisch am bedeutendsten sind sieben Darstellungen musikalischer Künste, dann ein großes Bild, wiederum eine Verherrlichung Mariens, zu deren Füßen der Schreiber und Maler Conradus kniet. Im Josephus sind die Abbildungen spärlich, doch einige von zeitgeschichtlichem Interesse. Die Historia Scholastica enthält die Bilder der sieben freien Künste.

Man kann fragen, ob alle diese zahlreichen Abbildungen von Konrads Hand herrühren; doch selbst, wenn man den Mangel an Gleichmaß künstlerischer Durchbildung nicht aus dem Wechsel von Zeit und Stimmung erklären mag, die wichtigsten der Abbildungen enthalten so viel Eigentümliches, Individuelles, daß es wohl zweifellos ist, daß Konrad die Seele der ganzen künstlerischen Arbeit in der Schreibstube des Klosters gewesen ist. Seine Phantasie ist reich und kräftig; sie ist des Großartigen fähig, wie es die Darstellung des apokalyptischen Weibes beweist, und sie kann aus dem Leben heraus gestalten, liebenswürdig und naiv erzählen, wie dies in den Abbildungen zur Theophiluslegende zu Tage tritt. Seine Formensprache zeigt den Kampf des Alten mit dem Neuen. Das Alte herrscht am meisten in Darstellung biblischer Hergänge oder in feierlichen Repräsentationsbildern; die Herrlichkeit Mariens in der Mater Verborum z. B. zeigt ganz die Formen und den gebundenen feierlichen Stil der Vergangenheit. Wo Konrad dagegen, wie in der Theophiluslegende, in den Illustrationen zum Josephus, in der Mehrzahl der Bilder der musikalischen Künste und der sieben freien Künste auf Vorbilder nicht Rücksicht nehmen kann oder dies nicht zu thun braucht, zeigt er ein scharfes Künstlerauge, das auch die Bedeutung des Lebens und der Natur für die Wirksamkeit des Kunstwerkes vollauf



Aus Konrads Matutinalbuch; München, Kgl. Bibliothek, Cim. 57.

würdigt. Für das Feine und Zierliche hat er allerdings keinen Sinn: nicht in den Formen, nicht in der Erfindung. Seine Gestalten sind schlank, aber kräftig, die Köpfe sitzen schwer auf dem meist zu lang gebildeten Hals, die Verhältnisse sind richtig, Hände und Füße oft von auffallend guter Bildung. Die Gesichter zeigen nicht selten einen glücklichen Anlauf zur Individualisierung; dem Leben trefflich abgelauscht ist oft die allgemeine Bewegungslinie, die Haltung. Ausgezeichnet ist seine Gewandbehandlung. Großartigkeit und Wahrheit, Schwung und Weichheit der Linien kommen darin in gleicher Weise zur Geltung. Die Gewänder verdecken den Körper nicht ohne Rücksicht auf den Bau desselben; in weichem Anschmiegen und in lebendigem Flusse sind sie das Echo seiner Formen und seiner Bewegung. Die Architekturen zeigen im wesentlichen noch romanischen Stil, gotische Elemente treten nur vereinzelt auf (z. B. im Matutinalbuch fol. 19 ff.). Die Initialornamentik besteht aus jener Mischung von Tierformen und Rankenwerk, wie sie gelegentlich der Zwifaltner Handschriften charakerisiert ward. Die Technik der meisten Bilder ist schwarze oder rote, öfters leicht angetuschte Federzeichnung auf farbigem Grund. Das Marienbild in der Mater Verborum ist ganz in Deckfarben ausgeführt.



Bettlerin; aus Konrads Matutinalbuch; München, Kgl. Bibliothek.

Es ist zweifellos, Konrad ist das stärkste künstlerische Talent seiner Zeit auf dem Gebiete der Buchmalerei. Werke von größerer Sorgfalt der Durchführung, feinerer Formensprache werden wir noch antreffen: aber an Umfang der Phantasie, an Sinn für das Große, an gestaltender Kraft übertrifft er die übrigen Zeitgenossen. Er wollte in erster Linie Bücherschreiber sein, und er war ein solcher von seltenem Fleiß und dazu ein tüchtiger Gelehrter, im Besitze des ganzen Wissens der Zeit; die künstlerischen Darstellungen schuf er nicht um ihrer selbst willen, sondern um den Text zu erläutern, lebendig zu machen. Daher oft die flüchtige Hand, bei der wir aber dann auch um so mehr ihre Sicherheit, den lebendigen Verkehr zwischen ihr und der Phantasie bewundern müssen. Mit Selbstbewußtsein hat er sich öfters als Schreiber und Maler genannt; nicht ohne Recht; er hat ein gut Teil von jenem Mut und jener Rüstigkeit des Geistes besessen, welche nötig waren, um auch die religiöse Malerei wieder mit dem Leben und der Wahrheit in Verbindung zu bringen, und vor allem den Mut, auch hier dem eigenen Herzen und dem eigenen Auge zu vertrauen.



Aus einer Handschrift des British Museum.

Die Federzeichnung, als jenes Ausdrucksmittel, das sich den künstlerischen Absichten am meisten gefügig zeigt, hat die Keime selbständigen Gestaltens entwickelt, welche sich bereits in der karolingischen Zeit ankündigten; in ihren Leistungen hatte sich der Übergang vom überlieferten lateinischen zum selbstgeschaffenen nationalen Stil vollzogen. Die mächtigste Anregung hatte dazu die Dichtung gegeben; erwies sich doch das Alphabet der überlieferten Formensprache als viel zu ärmlich, um die bunte Erscheinungswelt, welche das Werde des Poeten ins Leben gerufen hatte, zu verständlichem Ausdruck zu bringen.

In der Deckmalerei war dies anders. Als die feierlichste und würdigste Art der künstlerischen Buchausstattung wurde sie wie früher besonders für Evangeliare, Gebetbücher, Psalterien in Anwendung gebracht; ihr Stoffkreis erfuhr also keine nennenswerte Erweiterung. Auch an den technischen Grundsätzen wurde nicht gerüttelt; zu mühsam war die Arbeitsführung, als daß man leicht und schnell von der Überlieferung hätte absehen können. Da so Technik und Stoffe keinen Wechsel erfuhren, so vollzog sich auch der Bruch mit der geläufigen Formensprache viel langsamer und minder gründlich als auf dem Gebiete der unkolorierten oder schwach kolorierten Federzeichnung. Es ist bezeichnend, daß alle Erinnerungen an die altchristliche lateinische Formensprache erst schwanden, als die Technik der Deckmalerei selbst eine entscheidende Änderung durchgemacht hatte. Daß man jedoch auch hier der höheren ästhetischen Einsicht, dem anspruchsvoller gewordenen Auge, der sentimentaler und idealer gewordenen Geistesrichtung des Hohenstaufen-Zeitalters Zugeständnisse machen mußte, wurde bereits angedeutet.

Am Beginn der Epoche steht die künstlerische Ausstattung einer Handschrift, die von dem Marbacher Augustinermönch Sintram im Jahre 1154 vollendet wurde; die Schreiberin war die Nonne Gutta aus dem Kloster Schwarzentann. Zunächst drei blattgroße Darstellungen am Anfang. Die erste erinnert an die Verleihung einer Gerechtsame des Papstes Calixt II. an den Abt Gerung; in der zweiten empfehlen sich die Nonne Gutta und der Mönch Sintram dem Schutze Marias; die dritte zeigt den heiligen Augustinus, umgeben von je zwei Vertretern der elsässischen Klöster Marbach und Schwarzentann, die beide der gleichen Regel gehorchten. Die Gestaltungskraft des Künstlers ist nicht groß; die Würde und Feierlichkeit, welche den heiligen Augustinus auszeichnen sollte, verkehrt sich in Starrheit; die Mönche und Nonnen, welche durch Namensnennung als gleichzeitige Insassen des Klosters bezeichnet werden, zeigen ebensowenig eine Spur von Bildnistreue, wie die Klosterfräulein der Herrad in ihrem Lustgarten. Dagegen überrascht der edle Ausdruck im Gesichte Marias. Von größerer künstlerischer und kunstgeschichtlicher Bedeutung ist die Ausstattung des Kalendariums.

Auch die künstlerische Ausstattung der Kalendarien des Mittelalters geht auf antike Vorbilder zurück. In dem Kalender des Furius Dionysius von ungefähr 354 ist jeder Monat durch ein Bild vertreten, das entweder auf eine wichtige in diesem

Monate vorgenommene Amtshandlung Rücksicht nimmt, so z. B. der Januar durch die Person des Konsuls (dessen Amt am ersten Januar begann), wie er Weihrauch opfert, oder das symbolisch auf die Stellung des Monats im Jahresumschwung deutet. In der frühmittelalterlichen Kunst wurden diese Monatsbilder sehr selten; sobald sie aber vorhanden, wiesen sie auch im Stile der Zeichnung auf die antiken Vorbilder hin. Ein Zeugnis dafür ist das Kalendarium der Laurentiana in Florenz, das dem elften Jahrhundert angehört. Hier verrät nicht bloß der Stil der Zeichnung, die statuarische Haltung der Figuren, sondern auch die Tracht das antike Muster. Die Brücke, welche von der antiken Kalenderillustration zur mittelalterlichen hinüberführt, fehlt demnach nicht; dennoch aber sind es gerade die Monatsbilder der Kalendarien, in welchen sich auf dem Gebiete der Deckmalerei am ersten ein kräftiger naturalistischer Zug äußert, der Natursinn der Zeit, deren Neigung für das Komische und Burleske am frühesten sich Ausdruck schaffte. Das brachten die in den Monatsbildern behandelten Stoffe mit sich. Die wichtigsten Beschäftigungen, zu welchen der Wandel der Jahreszeit in den einzelnen Monaten auffordert, fanden hier Darstellung. Die Wahl der Motive war durch das Herkommen bestimmt; seit Mitte des dreizehnten Jahrhunderts trat die litterarische Autorität des Vincentius von Beauvais hinzu, der den Kreis der Beschäftigungen des Landmannes in seinem Lehrspiegel ausführlich behandelt hatte (Speculum doctrinale cap. 4. De rustici operis industria). Ein spätmittelalterlicher Gedächtnisvers bezeichnet im allgemeinen richtig den Inhalt der Monatsbilder. Die einzelnen Monate, von Januar an, sprechen:

> Poto, — Ligna cremo, — De vite superflua demo;
> Do gramen gratum, — Mihi flos servit, — Mihi pratum:
> Fenum declino, — Messes meto, — Vina propino;
> Semen humi jacto, — Pasco sues, — Immolo porcos.

Stärker schwankte man nur dem Januar gegenüber; bald wurde er durch Janus symbolisiert, bald durch einen Trinker oder durch einen Mann, der am Feuer sitzt, oder durch einen Jäger. Bei den übrigen Beschäftigungen tritt nur leicht eine Verschiebung auf einen früheren oder späteren Monat ein. In der deutschen Malerei fällt die Aufnahme der Monatsbilder mit dem Aufschwunge der Kunst seit Mitte des zwölften Jahrhunderts zusammen; volkstümlich wurden sie jedoch erst seit Beginn des dreizehnten Jahrhunderts.

Die Monatsbilder, mit welchen Sintram das leider nur fragmentarisch erhaltene Kalendarium ausstattete, gehören nun nicht bloß zu den frühesten, sie haben auch noch eine Ergänzung erfahren, die sonst nicht anzutreffen ist. Zu dem Bilde des Tierzeichens und der entsprechenden Monatsbeschäftigung fügte Sintram noch den Träger einer Spruchtafel, welche die in Verse gefaßte hygienische Monatsregel der Schule von Salerno enthält und dazu eine Figur, welche entweder zu dem Träger der Spruchtafel oder zu dem Inhalt derselben in Bezug tritt. Gerade in diesen Monatsbildern zeigte der Künstler sein bestes Wollen und Können; mögen die Bewegungen in dem Ringen nach Ausdruck etwas ungestüm werden, die Verhältnisse bleiben im allgemeinen richtig, die Gebärdensprache bezeichnend, die Formen nicht unschön. Manches Motiv ist der Natur abgelauscht. Den Schluß der künstlerischen Ausstattung der Handschrift machen einige Bilderinitiale. Die Technik schwankt zwischen

Deckmalerei und leichter Antuschung; die Federzeichnung tritt im Nackten stark hervor. Auffallend ist es, daß einzelne Tiergestalten noch an irische Stilisierung erinnern.*)

Gleichfalls auf die Mitte des zwölften Jahrhunderts weist ein aus dem Kloster Gegenbach stammendes Evangeliar mit vorangehendem Exultet in Stuttgart (Kgl. Bibl.,

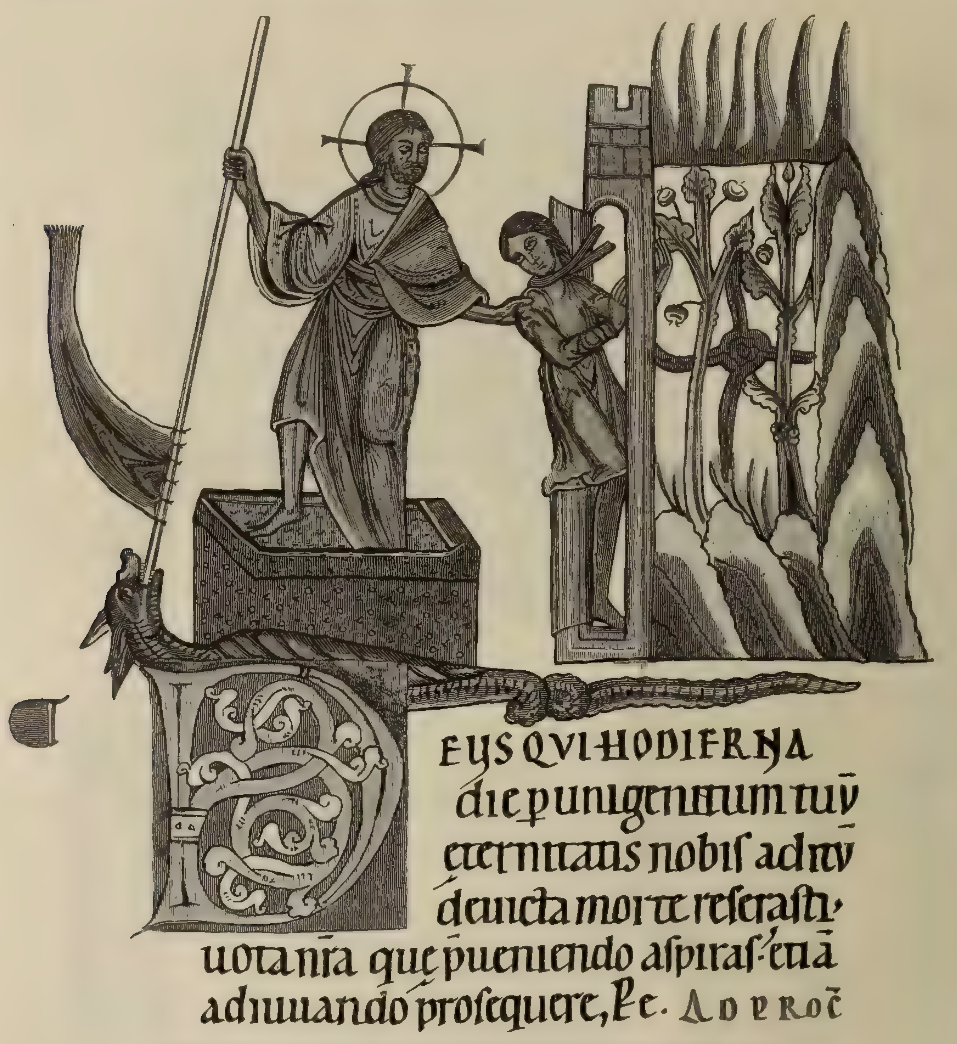


Widmungsbild aus dem Codex Ottoburanensis.
Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet. Hamilton-Erwerbung Nr. 120.

Bibl. fol. 28). In dem Titelbild — der heil. Hieronymus im Diakonengewand —, dann

*) Ch. Gérard (Les Artistes d'Alsace au moyen âge I. pag. 38) glaubte die Handschrift verloren. Sie wird in der Bibliothek des bischöflichen Seminars in Straßburg aufbewahrt. Ihren wesentlichen Inhalt bildet das Kalendarium, ein Evangelistarium und die Augustiner Regel. Zeit der Entstehung, Schreiber und Maler sind auf Fol. 9 genau verzeichnet: Scriptum est autem hoc ipsum opusculum ab eadem prädicta Gouta, miniatum

in den biblischen Darstellungen wiegt die zeichnende Behandlung, besonders in den nackten Teilen vor. Auch in den Gewändern werden die Faltenmotive mit der Feder in die Farbe eingezeichnet. Die Formen sind schlank, oft allzusehr gestreckt. Die Färbung ist noch hart und bunt, aber die Mache solid. In der Ornamentik wechseln karolingische



Christus erlöst eine Seele aus dem Fegefeuer. Aus dem Codex Ottoburanensis.
Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet. Hamilton-Erwerbung Nr. 120.

Erinnerungen mit der naturalistischen Behandlung des Blattwerks, welche in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts aufkommt.

---

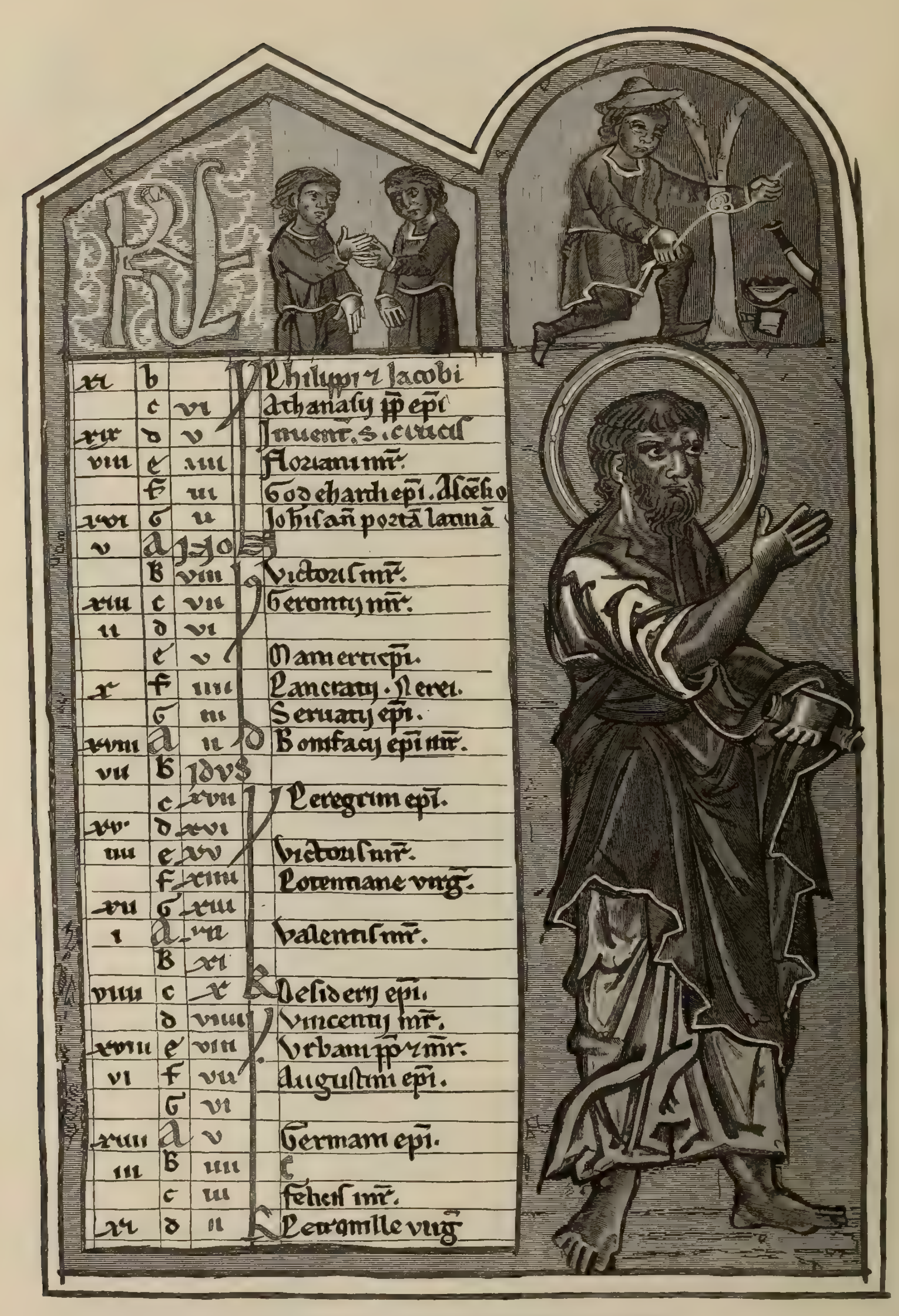
sive illuminatum a quodam humili canonico Marbacensi indigno presbytero nomine Sintrammo et ad finem usque perductum anno ab incarnatione domini nostri millesimo centesimo quinquagesimo quarto etc. . . . Über die hygienischen Verse auf den Spruchtafeln handelte die Pariser Gazette médicale vom 8. September 1860.

Etwas jünger ist ein Breviarium Romanum im Königl. Kupferstichkabinet in Berlin, das aber noch vor 1181 von einem Bruder Reinfredus im bayrischen Benediktinerkloster Ottobeuern geschrieben und mit Bildern ausgestattet wurde. Von den vierunddreißig meist halbblattgroßen Darstellungen zeigt die, welche Christus als Erlöser und Überwinder des Todes und Teufels vorführt (fol. 76), ein anerkennenswertes Streben nach deutlicher und kräftiger Bewegung; die Gestalt der Kirche (fol. 88) ist von großer Würde, ebenso die Darstellung des heil. Michael (fol. 36) und zweier Jungfrauen (fol. 122). Die Zeichnung freilich ist ziemlich derb, die Formen haben noch viel von der Gebundenheit der früheren Epoche, die Gewandung fällt in symmetrischen Falten, aber die Verhältnisse sind richtiger und ein ernstes Streben nach würdiger Wirkung ist ersichtlich. Die Farben sind von hellem, kräftigem Ton.

Das Breviarium stammt aus der Hamilton-Sammlung (Nr. 120). Die Zeit der Entstehung ist bestimmt durch die Widmung des Schreibers an Papst Alexander (III.) (auf fol. 100), dessen Pontifikat von 1159 bis 1181 dauerte.

Auf gleicher künstlerischer Stufe, aber in der Formengebung etwas vorgeschrittener steht ein Psalterium derselben Sammlung (Hamilt.-Erwerb. 545), das gleichfalls auf Süddeutschland weist und noch vor 1200 entstanden sein dürfte. Von acht halbblattgroßen Darstellungen sind sieben Ereignissen aus dem Leben Christi gewidmet, das achte führt das erste Elternpaar vor. Die Formen sind derb und doch wieder dürftig, die Umrisse schwer; nachwirkende hieratische Zimperlichkeit unterschlägt auch noch die Geschlechtsmerkmale, aber man merkt doch, daß der Maler nach annähernd wahren und richtigen Verhältnissen strebte, und daß er — allerdings mit sehr derben Mitteln — modellieren und den Schein der Körperhaftigkeit erzielen möchte. Das Kalendarium bringt die Darstellungen der Tierzeichen jedes Monats und die der monatlichen Beschäftigungen.

Als eine vierte Probe des Durchschnittszustandes der süddeutschen Buchmalerei vom Ende des zwölften Jahrhunderts seien die Bilder eines Breviariums in der fürstl. Bibliothek in Donaueschingen angeführt (Nr. 309). Die Monatsbilder sind derb gezeichnet, aber keck in Haltung und Bewegung und von frischem Natursinn in der Charakteristik. Die religiösen Darstellungen bald von altertümlicher Strenge, bald derb und auch in der Komposition über das Herkömmliche hinausgehend. So gleich das erste Bild, eine Wochenstube; die Gruppe der Wöchnerin und der beiden Frauen, von welchen die eine, Anna, die Mutter Mariens an der Hand hält, die andere sie an der Schulter faßt, führt auf das Leben selbst als Vorbild zurück. In der Taufe Christi erscheinen in der Volksmenge auch Gewaffnete in der Tracht der Zeit. Für andere Darstellungen sind ältere Vorbilder zweifellos benutzt worden; in den zahlreichen Heiligendarstellungen, welche die Litanei begleiten, schloß man sich wohl an plastische Muster an; mindestens hat man den Eindruck, als ob in der Gewandbehandlung die Motive der Steinplastik ohne jegliches Bedenken entlehnt wurden. Zu den zahlreichen selbständigen Gemälden treten noch gebilderte Initialen (so in einem G ein in Vordersicht genommener St. Georg), die aber auf eine von der ersten verschiedene Künstlerhand hinweisen. Die Vollbilder sind von ganz roher Hand übermalt worden. Aus dem Kloster Michaelbeuern stammt ein vor 1190 geschriebenes Breviar (München, Kgl. Bibl. c. lat. 8271), das neben glücklich komponierten gebilderten Initialen, sauber durchgeführten Evangelistenbildern (Markus, Matthäus mit den Köpfen ihrer Symbole,



Mai-Monatsbild; aus einem Kalendarium mit Gebetbuch.
Berlin, Kgl. Kupferstichkab. Hamilton-Erwerb. 545.

Johannes nur mit Adlerflügeln versehen), ein feierliches Widmungsbild — Abt Waltherus ist der Spender, vielleicht auch Schreiber und Maler des Buches — und eine Verkündigung (fol. 566) wieder mit dem die Hände flehend emporstreckenden Schreiber enthält.*) Die biblischen Darstellungen des Evangeliars im Benediktinerstift Seitenstetten (Cod. XV.) in Niederösterreich, das im Beginn des dreizehnten Jahrhunderts von einem Presbyter Heinrich geschrieben wurde, haften in Auffassung und Formen noch ganz am Alten, wogegen die kecken Vorwürfe der Bilderinitialen, die naturalistische Behandlung der Tier- und Pflanzenformen der künstlerischen Neigung der Zeit vollauf entsprechen.**) Ornamental reich ausgestattet ist ein Legendarium in Sigmaringen (fürstl. Bibl. Nr. 9), das ein Bruder Rufillus im Kloster Weißenau schrieb. Die neunundachtzig großen und kleineren Initialen erschöpfen den ganzen Formenschatz, über welchen die Ornamentik der Spätzeit des zwölften Jahrhunderts verfügte. Figürliche Darstellungen, phantastische Tierbildungen wechseln mit reichem Pflanzenwerk und Bandverschlingungen.

Schon hinaus über den künstlerischen Wert solcher Durchschnittsleistungen führt der malerische Schmuck eines Evangelistariums aus der Kollegiatkirche St. Nikolaus in Passau (jetzt München, Kgl. Bibl. Cod. lat. 16002). Eine große Zahl gebildeter Initialen zeigt eine ganz unbekümmerte und freie, oft abenteuerliche, aber in Bezug auf Komposition glückliche Verwertung der menschlichen Figur für die Füllung oder auch den Bau des Initials. So z. B. im J: ein Jüngling steht an den untern Teil des Stammes gelehnt und schaut empor zu einem zweiten, der den oberen Teil des Stammes hinaufklimmt. Ein A führt den Traum Josephs vor: unterhalb des Querbalkens sitzt Joseph, oberhalb desselben findet die Erscheinung des Engels statt. Ein P: in dem Rankenwerk, welches den Stab umschlingt, klettert ein Jüngling empor zu dem Paradiesvogel, der innerhalb der Kurve sitzt. Die Vollbilder führen Szenen aus dem Leben Christi und Mariens — doch ohne bestimmte Reihenfolge — vor, dann das Martyrium der Apostelfürsten. Die hervorragendste Darstellung aber ist die der Ekklesia (Kirche), fol. 39. Als mächtige Frauengestalt ist sie gebildet. Ein weißes Untergewand, ein rotes Oberkleid mit goldenem Besatz und von goldenem Gürtel gehalten, ein weiter grüner Mantel fällt in strengem Faltenwurf von der Thronenden nieder. Das Haar ist von einem Netz zusammengefaßt, das Haupt von einer Art Städtekrone bedeckt. In der einen Hand hält sie die Siegesfahne, in der andern ein Gefäß, aus dem Flammen emporzüngeln. Das Gesicht zeigt matronale Reife und Ernst, die ganze Darstellung ist charaktervoll und würdig, ja großartig. Das Fleisch ist von bräunlichem Grundton und bläulichen Schatten, Wangen und Lippen blaßrot an-

*) Jhesu! vita, salus, via, pax, lux, gloria, virtus! mente tibi tota quae destinat excipe vota, Abbas Waltherus, heißt es auf dem Widmungsbild. Waltherus stand dem Kloster von 1161—1190 vor. Es ist derselbe Abt, der auch eine zweibändige, reich illustrierte Bibel dem Kloster zum Geschenk machte. Der erste Teil, das Alte Testament, befand sich noch in unserem Jahrhundert an Ort und Stelle. Die Inschrift lautete:

Abbas Waltherus duo magna sibi monum- } enta.
Fecit in his libris emptis per dena tal- }

Vgl. M. Filz, Gesch. des salzb. Benediktinerstifts Michaelbeuern (Salzb. 1830) II. S. 304 ff.

**) Abbildungsproben daraus giebt Nestlehner: Das Seitenstettener Evangeliarium des XII. (!) Jahrhunderts. Berlin, Verlag von Prüfer, 1882.

gegeben, die Formen darin sind mit der Feder gezogen, der Faltenwurf dagegen breit und kräftig in Farbe modelliert.

Weiter in der Entwickelung führt ein aus Bruchsal — der Residenz der Bischöfe von Speier — herrührendes Evangelistarium (Karlsruhe, Großh. Bibl. Bruchs. Hdschr. 1), das, ein Werk großer künstlerischer Sorgfalt und Fleißes, deutlich zeigt, wie sehr man sich bemühte, die alte Formenstrenge durch ausdrucksvolle edle Bewegung zu beleben, die Starre der Glieder zu lösen, ohne unruhig zu werden, feierlichen Ernst mit den auftretenden Ansprüchen auf kräftigen Ausdruck der Empfindung zu verbinden. Wo alte Vorbilder nicht zu sehr fesseln, wie für die Darstellungen der Verkündigung, Fußwaschung, Kreuzigung, der Marien am Grabe, kündigt sich leise jener dem Leben und der Welt zugewandte Sinn an, wie er der Illustration von Dichtwerken eigen war; so gemahnt z. B. die ausführliche Erzählung von der Reise der drei Weisen aus dem Morgenlande in Komposition und Formen an die Illustration einer weltlichen Dichtung. Die Gewandung fällt in einfachem edlen Wurf, die Motive sind mit feinem Pinsel eingezeichnet. Die Umrisse sind schwarz gezogen. Die Farbe ist stets deckend, doch ziemlich dünn aufgetragen und von glänzender Oberfläche. Lippen und Wangen sind durch rote verstrichene Flecken hervorgehoben. Auch die ornamentale Ausstattung zeigt geschmackvollen Reichtum; neben gebilderten Initialen finden sich auch solche, deren ausschließlicher Schmuck Rankenwerk, belebt durch Tier- und Menschengestalten, ist. Die gleichen künstlerischen Absichten, doch von minder geschickter feiner Hand durchgeführt, zeigt ein ziemlich gleichzeitiges Evangelistarium aus dem Kloster St. Peter im Schwarzwald (Karlsruhe, Großh. Bibl. Hdsch. St. Peter 7). Neben Szenen aus dem Leben Christi und Mariens hat auch wieder das Martyrium der beiden Apostelfürsten künstlerische Darstellung erfahren. Wieder über die künstlerische Stufe des Bruchsaler Evangeliars hinaus führt ein Gebetbuch, das dem Kloster der heiligen Ehrentrud in Salzburg entstammt und wie jenes dem Ausgang des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrhunderts angehört (jetzt in München, Königl. Bibliothek 15902). Das Hauptbild (fol. 13) Christus zwischen Petrus und Paulus zeigt die Erhabenheit des alten Stils ohne dessen asketische Strenge und ohne dessen Gebundenheit oder eckige Heftigkeit, wo es sich um den Ausdruck inneren Lebens handelt. Von feinem aber nicht hagerem Oval ist das Antlitz Christi, sanft gerötet, von bräunlichem Haar und Bart umwallt. Die Verhältnisse sind schlank, die Gewandung von freiem und doch strengem Fluß. Die Deckmalerei ist von großer Sorgfalt, Licht und Schatten werden durch feine Übergänge vermittelt. Einzelne Initialen haben Bildfüllung erhalten, andere schmückt goldenes Rankenwerk mit bunten Blumen und Blättern und von Tiergestalten, meist Vögeln, belebt. Das Kalendarium enthält die Bilder der Monatszeichen in feiner, zierlicher Darstellung. Die Jungfrau, eine Mädchengestalt in wallender Gewandung mit leise geneigtem Haupt, ist von wirklich poetischem Reiz. So erhebt die gleichmäßige Sorgfalt der Durchführung, die künstlerische Höhe der Haupt- und Nebendarstellungen dieses Werk zu einem der vornehmsten Denkmäler jenes Strebens, noch einmal den altgeheiligten Stil geläutert durch das höher entwickelte Schönheits- und Naturgefühl der Zeit populär zu machen. Eine andere dem gleichen Kloster und wohl derselben Zeit entstammende Handschrift, ein Evangelistarium (München, Kgl. Bibliothek 15903) hat einen viel reicheren Bilderschmuck erhalten —

Szenen aus dem Leben Christi, Martyrien der Heiligen, andere legendarische Darstellungen — aber diese reichen nicht an die künstlerische Vollendung der Bilder des früher genannten Gebetbuchs. Am besten sind noch einzelne gebilderte Initialen durchgeführt. Auch die aus dem Stifte St. Gumbert in Anspach in Franken stammende Bibel in der Erlanger Universitäts-Bibliothek interessiert mehr durch den Reichtum ihres Inhalts als durch die künstlerische Durchführung, obwohl der Maler eine kräftige produktive Phantasie besaß, der auch das Großartige nicht fremd war; die Darstellung der Belebung der Totengebeine zu Ezechiel legt dafür Zeugnis ab. Dagegen stehen auf gleicher künstlerischer Höhe mit dem Gebetbuch aus dem Kloster der heiligen Ehrentrud das Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen (Stuttgart, Kgl. Handbibliothek Nr. 412) und das auf denselben Auftraggeber zurückgehende sogenannte Gebetbuch der heiligen Elisabeth im Stadtarchiv von Cividale. Aber stärker treten uns hier schon Regungen entgegen, welche auch auf diesem Gebiete künstlerischer Darstellung die Formensprache umgestalten, dem auf Naturbeobachtung gegründeten modernen Stil Bahn brechen sollten. Das kündet sich besonders in den Monatsbildern an, in der Ornamentik, wo das Laubwerk schon an die naturalistische Zeichnung der Gotik erinnert; aber auch die Charakteristik namentlich der Nebenpersonen zeigt die starke Neigung, von den überlieferten Typen abzugehen.



Aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen. Stuttgart, Kgl. Handbibl. 442.

Das Psalterium wird eröffnet mit einem Kalendarium. Es besteht aus zwölf Seiten. Jede Seite wird durch zwei rundbogige Arkaden verziert; in den Lünetten derselben befindet sich die Darstellung des entsprechenden Tierzeichens, dann das Monatsbild. Der Inhalt und die Reihenfolge der Monatsbilder entspricht im wesentlichen dem Inhalt und der Reihenfolge der früher angeführten Verse. Nur die Aussaat, welche die Verse dem Oktober zuweisen, findet hier im November statt, während den Oktober ein Mann, der Garben drischt, bezeichnet. In der Arkadenöffnung unterhalb des Tierzeichens befindet sich der Kalender des Monats, in der zweiten ein Heiliger des Monats. Die Psalmen werden von folgenden Bildern begleitet: Taufe Christi, Kreuzigung, Christus in der Vorhölle (Vorhölle als Reich des Leviathan gedacht), Himmelfahrt, Pfingsten, Jüngstes Gericht, Trinität. Es folgt die Litanei; in den Lünetten der Doppelarkade, in welche die Namen der Heiligen geschrieben, befinden sich Brustbilder hervorragender Heiliger, aber auch die Bildnisse Hermanns und seiner zweiten Gattin Sophia (auch die erste Gattin Hermanns, Tochter Leopolds VI. von Österreich, hieß Sophia, † 1195) und der Könige und Königinnen von

Ungarn und Böhmen.*) Die Darstellung vor der Vespera defunctorum ragt ebenso durch die geheimnisvolle Symbolik ihres Inhalts hervor, wie durch die Großartigkeit und Freiheit des Stils, welche die Hauptgestalt auszeichnet. In der Mitte des Bildes sitzt ein Greis auf einem Thron, in blauem Untergewand, rotem Mantel; mähnenartig wallt in weichen, geringelten Strähnen Haupthaar und Bart nieder; von dem Scheitel des mit einem Nimbus umgebenen Kopfes sträubt sich flammenartig ein dreigeteilter Haarbüschel empor; die Füße des Greises sind nackt. Auf seinem Schoße sitzt ein Kind ohne Nimbus, in grünem Kleide, mit nackten Füßen, das goldene Äpfel von zwei Frauen, die eine in fürstlicher Tracht, entgegennimmt, und an die zwei auf der anderen Seite stehenden Frauen wieder fortgiebt. In der oberen Abteilung des Bildes steht ein Baum, aus dessen Blattwerk Menschenköpfe hervorschauen; daneben auf der einen Seite eine diademgeschmückte Frau und ein Mädchen, auf der anderen ein diademgeschmückter Mann und ein Knabe. Es dürfte nicht leicht werden, jede einzelne Gestalt ohne Spiel mit Vermutungen zu deuten, doch der Hauptgedanke der Darstellung läßt sich bestimmen. Den Schlüssel dazu bieten der 12. und 14. Vers des 92. Psalms: „Der Gerechte wird grünen wie ein Palmbaum, er wird wachsen wie eine Ceder auf Libanon. Die gepflanzet sind in dem Hause des Herrn werden in den Vorhöfen unseres Gottes grünen.“ Also oben: die Gerechten, die gepflanzet sind in dem Hause des Herrn und die, welche sich solcher Gerechtigkeit teilhaft machen. Das Mittel dieser Gerechtigkeit aber ist der Opfertod der Liebe Christi, auf welche die Granatäpfel (oder Hostien?), welche die neben dem Baume Stehenden in den Händen halten, hindeuten. Die geschichtliche Deutung der vier unter dem Baume stehenden Personen irrt wohl nicht, wenn sie dafür den Landgrafen Hermann, dessen zweite Gattin Sophie und die beiden ältesten Kinder dieser Ehe, Irmengard und Hermann († am 31. Dezember 1216) namhaft macht. Die untere Abteilung des Bildes giebt die Erfüllung der Verheißung: sie werden in den Vorhöfen unseres Gottes grünen. Sie schildert den Lohn der Gerechten. Der mächtige Alte ist Abraham, der nach der Lazarusparabel im Evangelium Lucä (Kap. 16 von Vers 20 an) die Seele des abgeschiedenen Gerechten in seinen Schoß aufnimmt. Es ist bekannt, daß das frühe und späte Mittelalter die Seele der Verstorbenen in Kindergestalt bildete; kaum dürfte man darnach zweifeln, daß jenes Kind im Schoße Abrahams die Seele der ersten verstorbenen Gattin Hermanns vorstellt. Bedeuten die goldenen Äpfel, die es entgegennimmt, die Gebete und Meßopfer, welche von den Lebenden für die Verstorbenen verrichtet werden, welche der Verstorbene aber weiter spendet, indem er für die Lebenden Fürbitte einlegt?**)

*) Die Aufnahme des Königs und der Königin von Ungarn in die Bilderreihe deutet auf bereits vorhandene intime Beziehungen zwischen dem Landgrafenhofe und dem ungarischen Königshofe. Elisabeth kam als Verlobte Ludwigs IV., des Sohnes Hermanns und seiner zweiten Gattin Sophia, vierjährig, also 1211, an den Landgrafenhof, um auf der Wartburg erzogen zu werden; so wird man nicht irre gehen, die Entstehung des Psalters zwischen 1211 und 1216 oder höchstens 1217 (Landgraf Hermann starb am 25. April 1217) anzusetzen.

**) Die älteste Darstellung Abrahams als Hort der Gerechten in der berühmten für den Kaiser Basilius Macedo angefertigten Handschrift der Predigten des Gregor von Nazianz in der Pariser Nationalbibliothek. Dort hält er die Seele des Lazarus (als Kind gebildet) auf dem Schoße. Dort sind auch beide durch Inschrift bestimmt. Ob in unserer Darstellung in jenen



Juli-Monatsbild aus dem Kalendarium des Psalters des Landgrafen Hermann von Thüringen. Stuttgart, Kgl. Handbibliothek 412.

Die Figuren der Monatsbilder sind von gedrungenen Verhältnissen, gut bewegt und bezeugen ein feines Aufmerken auf die Wirklichkeit. Die Heiligen des Kalendariums sind von schlanken, edlen Verhältnissen, sie weisen am meisten auf den Anschluß an alte Vorbilder, doch gewiß nicht im Geiste sklavischer Kopie. Die neutestamentlichen Darstellungen sind von größerer Selbständigkeit in Komposition und Formensprache und die Bildnisse der drei fürstlichen Paare weisen auf ein entschiedenes Streben, das Individuelle und Charakteristische festzuhalten. Die Zeichnung ist sicher. Die Gewandung ist nicht immer von gleicher Tüchtigkeit. Bei den Heiligengestalten des Kalendariums hat der Faltenwurf etwas Eckiges, Lebloses; in den erzählenden Darstellungen ist er von einfachem, edlem und doch bewegtem Wurf. Die Farbe ist kräftig, aber nicht bunt, die Technik höchst sorgsam. Das Nackte zeigt bald kräftigere, bald blassere Fleischfarbe, die Umrisse sind dunkelrot, die Schatten grünlichbraun, die Lichter weiß aufgehöht. Die Wangen sind durch leicht vertriebene rote Flecke, der Mund und der Nasenrücken an der Schattenseite durch einen roten Strich bezeichnet. Das Haar ist von feiner, der Struktur entsprechender Behandlung und wechselnd in der Farbe. Die Gewänder zeigen stark gebrochene Töne. Die Motive der Faltenwürfe sind mit dunklen Strichen eingezeichnet, die Schatten in Lokalfarbe mit dem Pinsel ausgemalt, die Lichter in Weiß oder in heller Farbe (z. B. auf rot hellblaue Lichter) aufgesetzt. Durchgängig herrscht der Goldgrund.

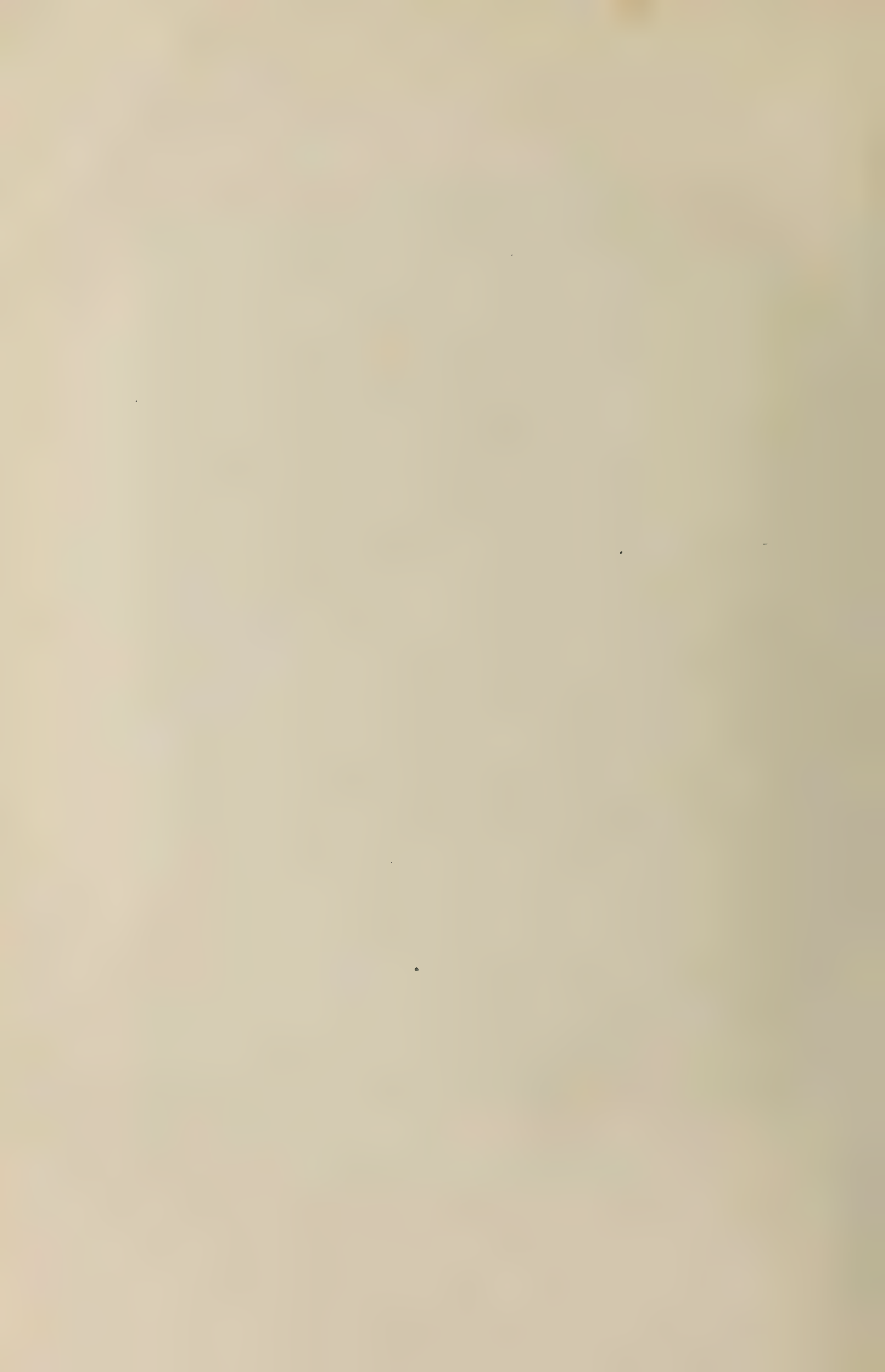
Die Initialen sind, dem herrschenden Geschmack entsprechend, reich verziert. Eine Musterleistung der Ornamentation ist am Anfang der Psalmen der Initial B (Beatus Vir), welcher eine ganze Seite ausfüllt. Innerhalb üppigen Ranken- und Blattwerks erscheinen die Lieblingsgestalten, welche die Phantasie jener Zeit bevölkerten: da geht ein Mann mit dem Schwert gegen ein Ungeheuer los, ein anderer tötet einen Drachen, hier kämpft Mann gegen Mann, Bogenschützen, Winzer, Pflüger erscheinen; auf einzelnen Ranken wiegen sich Wundervögel, Drachen winden sich empor, auch der Löwe fehlt nicht. Und in den Mittelpunkt dieser bewegten Wunderwelt tritt David, einmal als Sänger, einmal als König dargestellt.

Das sogenannte Gebetbuch der heil. Elisabeth steht an künstlerischer Bedeutung hinter dem Psalterium keineswegs zurück, ist aber durch einen noch weit reicheren Bilderschmuck ausgezeichnet. In der künstlerischen Ausstattung des Kalendariums treten Heiligenpaare an Stelle der einzelnen Heiligen im Psalterium; öfters werden statt der Bildnisse von Heiligen auf Monatsfeste bezügliche erzählende Darstellungen gegeben, so z. B. für den März Christi Kreuztragung und Kreuzigung. Das Gebetbuch eröffnen sechs Blätter mit zwölf Darstellungen aus dem Leben Christi in geschichtlicher Reihenfolge. Später wechseln alttestamentliche mit neutestamentlichen Szenen, wie eben der Text des betreffenden Gebetes sie fordert. Auf einer Darstellung der Dreieinigkeit erscheinen unten der Landgraf Hermann und dessen zweite Gattin Sophia, beide knieend, das Kloster Reinhardsbrunn — die Lieblingsstiftung der Grafen von Thüringen — in den Händen haltend. Dazu tritt ein noch weit

beiden Frauengestalten, welche Äpfel erhalten, die beiden Töchter der Verstorbenen, Jutta und Hedwig dargestellt werden sollen, mag dahin gestellt bleiben. Blieben doch auch in diesem Falle noch die beiden andern Frauengestalten ohne Namen. Vielleicht findet auch Jemand in der wiederkehrenden Fünfzahl eine auf bestimmte Verhältnisse anspielende Symbolik.



Aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen.
Stuttgart, Königl Handbibliothek.

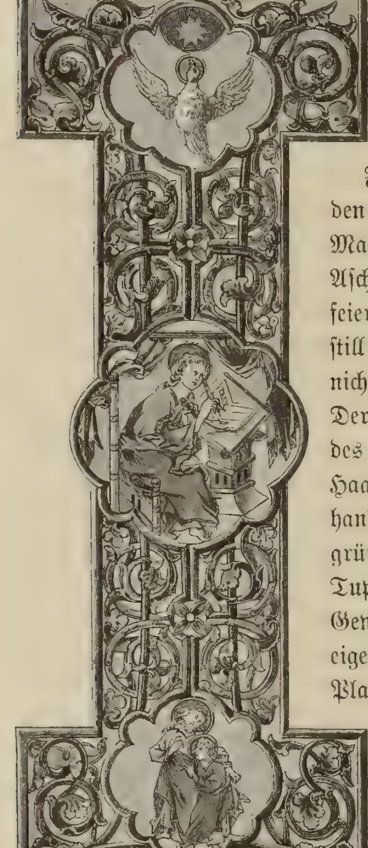


reicherer Initialenschmuck als im Psalterium. Nur eine unerhebliche Zeitspanne dürfte die Entstehung des Gebetbuches von der des Psalteriums trennen; vielleicht haben sogar dieselben Künstler an beiden gearbeitet. Starke Verwandtschaft in Stil und Technik fehlt nicht; nur nimmt man hier ein keckeres Verwerten des Selbsterlebten wahr; man schöpft mutiger aus dem Inhalt der Zeit, wie dies besonders entschieden vortritt in der Darstellung des Durchzugs durch das Rote Meer, in der Spielleutegruppe mit David zur Erläuterung der Verse: Laudate cum cymbalis, in den kämpfenden Ritterpaaren zweier Initialen.*)

Jene Mischung von eindringendem Naturalismus und dem veredelten überkommenen Stil zeigt auch ein in der vorgeschritteneren Zeit der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts entstandenes Psalterium in der Bamberger Bibliothek (A. H. 47), das aller Wahrscheinlichkeit nach auch zu Bamberg entstand. Gleich der Einband ist mit Miniaturen unter durchsichtigen Hornplatten ausgestattet. Das Kalendarium bringt die Bilder der Tierzeichen und der Monatsbeschäftigungen in ganz leicht angetuschten, feinen und flotten Federzeichnungen. Fünfzehn Vollbilder auf Goldgrund erzählen die Geschichte Christi von der Verkündigung an bis zu seiner Wiederkunft als Richter. In der Verkündigung, in der Fußwaschung, Taufe merkt man starke Rücksicht auf ein altes Original; der reiche Bamberger Handschriftenschatz läßt dies begreiflich erscheinen. Dagegen zeigt die Versuchung Christi von kühnem neuem Wagen; der Teufel, der kopfüber aus der Luft zu Christus herabstürzt, ist nicht bloß ein neues Motiv, sondern auch die Durchführung desselben ist eine in anbetracht der perspektivischen Schwierigkeit für die Zeit äußerst tüchtige, die entschieden auf Naturstudium hinweist. Gleich bedeutend ist die Auferstehung. Christus von edler Bildung, der wahre sieghafte König, in flatterndem blauem Mantel, die Triumphfahne in der Hand, aus dem Grabe heraussteigend, dann die Gruppe der Wächter in Tracht und Haltung darauf hinweisend, daß der Künstler sie dem Leben nachzubilden suchte. So besonders der vordere, ganz in Vordersicht genommen, das Schwert über die Knie gelegt, das im Schlafe niedergesunkene Haupt von dem auf dem Knie aufruhenden Arm gestützt. Im Jüngsten Gericht tritt wiederum die ältere Formenbehandlung in den Vordergrund, wohl deshalb, weil für die Komposition ein älteres Vorbild zu Hilfe genommen wurde. Die Gewandung ist weniger weich und fließend, die Brüche sind schärfer, die Falten gehäufter; hervorzuheben ist die sorgfältige Modellierung des Nackten bei der Gruppe der Auferstehenden. Erwähnt sei, daß auch hier, wie schon früher in der Darstellung des Jüngsten Gerichts im Psalter Hermanns, Christus das Schwert im Munde hält (gemäß den Worten der Offenbarung 1, 16: „und aus seinem Munde ging ein scharf zweischneidig Schwert") — ein Motiv, das erst mit Ende des zwölften Jahrhunderts in Deutschland in Aufnahme kam. Die Initialen zeigen öfters rote Zeichnung (Ranken- und Blattwerk) mit goldener Füllung, doch auch goldene Zeichnung mit roter oder blauer Füllung. Von gebilderten Initialen sind die schönsten ein B, in dessen oberer Biegung David mit der Leier sitzt, während in der unteren zwei seiner Chorführer, ein Geiger und ein Harfner, stehen; dann ein G, in dessen Rund Goliath,

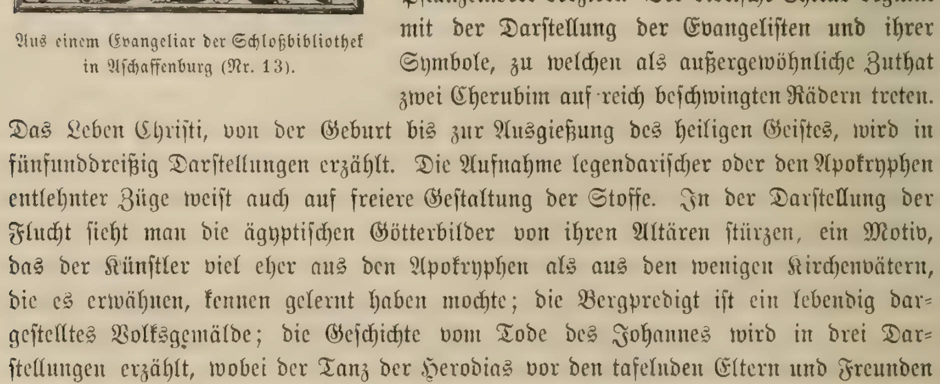
*) Die Dreieinigkeit mit Hermann und Sophia ist abgebildet in Eitelbergers „Cividale im Friaul und seine Monumente" (Gesammelte kunsthist. Schriften Bd. III), wo sich auch die sorgfältige Beschreibung der Handschrift findet.

charakterisiert als stramme deutsche Rittergestalt, erscheint, wie er gegen den mit der Schleuder bewaffneten Jüngling David losstürmt; der Schweif des Buchstabens wird durch einen Drachen gebildet. Die Farben sind äußerst frisch, das Fleisch ist von gesundem Ton; in den Gewändern herrscht Grün vor; feine Halbtöne vermitteln die Übergänge; Lichter und Schatten werden darin meist nur als hellerer oder dunklerer Grad des Lokaltons angegeben. Ob die Arbeit sich so verteilt, daß auf den einen Künstler der Schmuck des Kalendariums und die Initialen, auf einen zweiten die Historien fallen, ist zweifelhaft; giebt sich doch auch in den letzteren ein Schwanken des Stiles kund, je nachdem ältere Vorbilder den Künstler beeinflussen oder nicht.



Aus einem Evangeliar der Schloßbibliothek in Aschaffenburg (Nr. 13).

Für Süddeutschland und für den Rhein bezeichnet den Höhepunkt dieser ganzen Entwickelung ein aus Mainz stammendes Evangeliar in der Schloßbibliothek zu Aschaffenburg. Die Grundzüge des alten Stiles, seine feierliche Erhabenheit sind wohl beibehalten; ernst und still stehen die hohen Gestalten da, aber diese Stille ist nicht die der Erstarrung, sondern die tiefer Sammlung. Der schlanke Wuchs ist von Gebrechlichkeit frei, das Oval des Gesichtes kräftig, das meist in Locken niederfließende Haar leicht gewellt, immer von weicher natürlicher Behandlung. Das Fleisch ist leise gerötet, die Schatten grünlich, Kinn, Nase, Lippen, Wangen sind mit feinen Tupfen hervorgehoben. Das Unruhige, Flatterige der Gewänder, das vielen Werken des zwölften Jahrhunderts eigen ist, hat hier einem breiteren, weicheren Faltenwurf Platz gemacht. Die Darstellung des heil. Hieronymus, der schreibend am Pulte sitzt, eröffnet den Bilderschmuck. Es folgen die Kanonestafeln, deren Bogen auf Säulen ruhen, welche von kauernden Gestalten getragen werden; die Kapitelle sind durchweg mit Pflanzenwerk verziert. Der biblische Cyklus beginnt mit der Darstellung der Evangelisten und ihrer Symbole, zu welchen als außergewöhnliche Zuthat zwei Cherubim auf reich beschwingten Rädern treten.



Das Leben Christi, von der Geburt bis zur Ausgießung des heiligen Geistes, wird in fünfunddreißig Darstellungen erzählt. Die Aufnahme legendarischer oder den Apokryphen entlehnter Züge weist auch auf freiere Gestaltung der Stoffe. In der Darstellung der Flucht sieht man die ägyptischen Götterbilder von ihren Altären stürzen, ein Motiv, das der Künstler viel eher aus den Apokryphen als aus den wenigen Kirchenvätern, die es erwähnen, kennen gelernt haben mochte; die Bergpredigt ist ein lebendig dargestelltes Volksgemälde; die Geschichte vom Tode des Johannes wird in drei Darstellungen erzählt, wobei der Tanz der Herodias vor den tafelnden Eltern und Freunden

als eine dem Leben der Zeit entlehnte Gauklerszene vorgeführt wird. In der Himmelfahrt überrascht wieder die Kühnheit, mit der es der Künstler — freilich mit geringerem Erfolge als der des Bamberger Psalteriums — versuchte, zwei kopfüber herabschwebende Engel in Verkürzung darzustellen. Es ist für die höher entwickelte Geschmacksrichtung des Malers bezeichnend, daß er in der Auferweckung des Lazarus den Lazarus nicht mehr nach dem Vorbilde der älteren Kunst in mumienförmiger Erscheinung bildet, sondern die jugendliche schöne Gestalt in weite, in freiem Fluß niederfallende Tücher hüllt. Der hieratische Stil unterliegt den Forderungen der Natur und der Schönheit. Von den Initialen haben einige Bildfüllungen erhalten, andere heben sich nur von farbigem, seltener goldenem Grunde ab. Die Ornamentik kündet schon den Stil der Frühgotik an; das Geranke ist ziemlich mager, die Blätter springen in spärlicher Zahl hervor, und ihre so wie die Form der Blüten eifern mit Erfolg bestimmten Naturformen nach.*)

Ungefähr derselben oder doch nur wenig früheren Zeit gehört ein Psalterium der Pariser Nationalbibliothek an (lat. 17961), das neben Äußerungen naiven selbständigen Empfindens auch wieder starke Abhängigkeit von älteren Vorbildern verrät. Charakteristische Züge von Bedeutung sind darin aber weder den biblischen Bildern noch der Ornamentik eigen. Dagegen überrascht in einem Psalterium mit Kalendarium in München (Kgl. Bibliothek Nr. 23094), süddeutscher Herkunft und wohl ca. 1250 entstanden, der Mut eines nicht gerade starken Talents, vom Hergebrachten abzugehen, um in der Formensprache das Typische durch das Charakteristische zu ersetzen; öfters ist solches Wagen (z. B. in der Geißelung oder in der Auferstehung Christi) auch von gutem Erfolg begleitet. Auch die Initialen weisen auf einen Künstler von derber Hand, aber frischer Phantasie und dem Tiefsinn nicht fremd. Ein S z. B. wird durch einen Drachen dargestellt, aus dessen Rachen der sieghafte Christus (der das obere Rund füllt) zwei Heilige erlöst. Farbe und Zeichnung sind von gleicher Derbheit. Dasselbe gilt von den Bilderinitialen, mit welchen ein Mönch, Gottfried von Neuhaus, im Jahre 1268 ein Graduale in der Bibliothek des Cisterzienserstiftes Zwetl in Niederösterreich ausstattete. Zwei liturgische Darstellungen in einem A, die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten in einem P zeugen für die Begabung des Malers, die zwar nicht tief ging, aber doch von einem guten dekorativen Geschmacke geleitet war.

Im Norden Deutschlands ist die künstlerische Thätigkeit auf diesem Gebiete der Malerei von weit geringerem Umfang als im Süden. Doch sind auch hier Denkmäler genug vorhanden, welche beweisen, daß die Entwickelung nach gleichen Zielen strebte wie im Süden, daß aber allerdings der Gang der Entwickelung ein langsamerer war als dort, daß man sich hier noch weit schwerer als dort der angewohnten Formensprache entwöhnte. Ein hervorragendes Denkmal sächsischen Kunstfleißes ist das Evangeliar, welches der Mönch Heriman im Kloster Helmershausen an der Diemel auf Befehl

*) Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland I. 376) setzt die Entstehungszeit auf das Ende des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Dieser Termin ist um mehrere Jahrzehnte zu früh gegriffen. Architekturformen des Übergangsstils kommen mehrmals vor; so auf dem ersten Bilde (am Pult des heil. Hieronymus) und auf fol. 19. In der Darstellung der Sendung des heiligen Geistes (fol. 97 b) zeigen die Fenster sogar schon die aus-

eines Abtes Konrad I. (1170—1180) für Herzog Heinrich den Löwen anfertigte (jetzt im Besitze des Herzogs von Cumberland). Das Widmungsbild entspricht ganz den Darstellungen aus der Zeit der Ottonen oder Heinrichs II. Oben thront Christus zwischen Heiligen; unten knieen Heinrich und dessen Gattin Mathilde, welchen die Kronen des Lebens durch zwei aus den Wolken zu Füßen Christi herausragende Hände aufgesetzt werden. Ein anderes Widmungsblatt zeigt oben die thronende Madonna mit dem Kinde zwischen Johannes d. T. und Bartholomäus, unten die Schutzheiligen von Braunschweig, Blasius und Ägidius, welche Herzog Heinrich und dessen Gemahlin Mathilde an der Hand führen. Vor jedem Evangelium befinden sich eine Reihe von biblischen Darstellungen, dem dann das Bild des Evangelisten folgt. Auch die Ausschmückung der Kanonestafeln hält sich an die Überlieferung. Das Tympanon erhält öfters eine figürliche Füllung, an den Seiten jedes Bogens fehlen die beliebten Figürchen nicht, welche durch die spätere karolingische Zeit in der Buchmalerei des Abendlandes heimisch wurden. Bald sind es Vögel — symmetrisch hingestellt — häufiger Allegorien der Tugenden, als Frauengestalten oder männliche Figuren in ritterlicher Rüstung charakterisiert. Alles Machwerk ist äußerst sauber, die Zeichnung sorgfältig, selbst im Nackten ohne grobe Fehler, die Gewandung einfach und edel; aber der Künstler hing doch mit aller Zähigkeit der Tradition an. Die fein gebildeten Köpfe sind ganz typisch, die schlanken Gestalten stehen in statuarischer Ruhe da, und ängstlich geht der Künstler einer nach der Tiefe zu gegliederten Komposition aus dem Wege.

Schon dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts gehört das mit Vollbildern und gebilderten Initialen reich ausgestattete Evangeliar, das im Rathaus zu Goslar aufbewahrt wird. Altes und Neues treten hart nebeneinander auf. In der Taufe Christi z. B. auf der einen Seite die Gruppe von drei Engeln, in Typus, Bewegung, Gewandung ganz älteren Vorbildern entlehnt, auf der andern Seite die Gruppe der Bewaffneten im charakteristischen Kostüm der Zeit und von natürlicher Haltung. In der Darstellung der Berufung der Apostel zu Menschenfischern die derbe Erklärung dieser Allegorie durch Bildung einiger Fische mit Menschenköpfen. Von den gebilderten Initialen sei ein B hervorgehoben (fol. 1), in dessen oberem Rund ein Bischof thront, der das Buch von dem in dem unteren Rund knieenden Mönch-Schreiber entgegennimmt. Im Durchschnitt zeigt der Künstler immerhin eine noch nicht gewöhnlich gewordene Sicherheit der Hand in der Zeichnung, wie ein gutes Auge für richtige und natürliche Verhältnisse. Etwas später ist das dem Nonnenkloster Wöltingerode bei Goslar entstammende Psalterium in der Bibliothek in Wolfenbüttel (Schönemann 47) entstanden. Die biblischen Bilder gehören mit Ausnahme der Darstellung des Sündenfalls dem Neuen Testament an. Das bedeutendste derselben mit tiefsinnigen symbolischen Bezügen ist die Kreuzigung. Zu den selbständigen Darstellungen treten noch gebilderte Initialen, unter diesen ein prächtiges B mit dem Stammbaum Christi. Die an das Psalterium sich anschließende Litanei ist auf jeder Seite mit der Figur eines Heiligen geschmückt. Reicher ausgestattet ist ein zweites Psalterium, das derselben

---

gesprochenen Formen des frühgotischen Stils. Doch auch davon abgesehen, weist die gleichmäßig freie Auffassung, die Keckheit einiger Motive, die Ornamentik schon auf die vorgeschrittenere Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, und zwar auf ungefähr 1250 hin.

Bibliothek angehört und gleichfalls dem Kloster Wöltingerode entstammt. Die Künstlerin ist eine Nonne, die Entstehungszeit ist die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Das Kalendarium ist nur fragmentarisch erhalten. Die Zeichen des Tierkreises sind auch hier über den Bildern der Apostel angebracht, die Monatsbeschäftigungen dagegen in goldenen Medaillons in der Mitte des unteren Randes der Einfassung. Das B des Beatus ille ist eine ornamentale Prachtleistung der Zeit; wie im Psalter Hermanns von Thüringen bilden den Mittelpunkt des reichen Ornamentwerkes: David der Sänger und David der König. Es folgen die Darstellungen der Geburt Christi, Taufe, Verklärung, Gastmahl im Hause des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Himmelfahrt, Pfingsten. Auf Blatt 9 geben auch wieder jene Verse des 92. Psalms: Der Gerechte wird grünen u. s. w., das Motiv einer Darstellung, die aber im Vergleiche zum Bilde im Hermannpsalter eine vereinfachte und deutlichere Fassung zeigt. In der unteren Abteilung sitzt Abraham (selbst die dreigeteilte emporstehende Scheitellocke fehlt nicht), eine Seele in Gestalt eines Kindes in seinem Schoße haltend. Hier ist wohl nicht an einen besonderen Verstorbenen zu denken, sondern Abrahams Schoß als Vorhof Gottes überhaupt gedacht. An jeder Seite Abrahams ein Baum, aus dessen Blattfächern Menschenköpfe hervorschauen. Unter jedem Baume je zwei Gestalten, welche sich an dessen Stamm oder Geäste festhalten; ein fünfter kehrt sich mit heftiger Gebärde von dem Baume ab. Und damit die Mahnung eindringlicher werde, daß nur der Gerechte in den Besitz der Seligkeit gelange, ist in der oberen Abteilung Christus als Richter dargestellt — umgeben von den Evangelistensymbolen und den Fürsprechern Maria und Johannes. An Kraft und Lebhaftigkeit des Ausdrucks steht die Malerin in diesem Bilde dem Künstler des Hermannpsalters nicht nach; wohl aber ist ihr der letztere an Größe, Freiheit und Adel des Stils weit voraus.*)

Einem wahrscheinlich hessischen Kloster entstammt das Evangeliar, datiert 1194, in der Bibliothek zu Wolfenbüttel (Cod. Helmst. 65). In dreizehn Darstellungen, endend mit dem Jüngsten Gericht, wird die Erlösungsgeschichte erzählt. Außerdem noch die Bilder der Evangelisten und reicher Initialenschmuck. Die Zeichnung ist derb, aber hält sich auffallend frei von der Anlehnung an die ererbten Typen. Das Formenideal des Künstlers steht freilich nicht hoch. Die zeichnende Behandlung tritt im Nackten sehr vor. Die Gewänder fallen ziemlich gut. Die Farbe ist hell, zum Bunten neigend.

Ein westfälisches Denkmal ist ein Evangeliar aus dem Kloster Hardehausen bei Warburg (jetzt Kassel, Kgl. Bibl. Ms. theol. fol. 59). Die Evangelistenzeichen in den Bogen der Kanonestafeln sind in Federzeichnung (rot und schwarz) durchgeführt. Die Würfelkapitelle der Säulen sind mit reichem antikisierenden Laubwerk verziert. Die Bilder, welche die Evangelien schmücken, führen nicht in geschlossener Folge das Leben Christi vor, sondern sie heben die Hauptereignisse jedes Evangeliums heraus. Sie sind in kräftiger Deckfarbe durchgeführt. Die Formengebung zeigt ein Schwanken zwischen

*) In Schönemanns Hundert Merkwürdigkeiten der herz. Bibliothek zu Wolfenbüttel unter No. 48 beschrieben. In O. v. Heinemanns neuem, noch im Erscheinen begriffenem vorzüglichen Werke „Die Handschriften der herz. Bibliothek zu Wolfenbüttel“ als Cod. Helmst. 521. Hier auch die Vermutung, daß die Schreiberin dem Geschlecht der Grafen von Wöltingerode angehört haben dürfte (II, S. 12).

den gedrungenen Verhältnissen der romanischen Spätzeit und den schlankeren der Übergangsperiode. Die Ausführung ist sorgsam und sauber. Die Umrisse sind in feinen schwarzen Linien gezogen; das Fleisch ist im ganzen von gesundem bräunlichen Ton, die Wangen leise und gleichmäßig gerötet, die höchsten Lichter sind mit Weiß angegeben. Selbständige Züge fehlen auch in der Komposition nicht; so sind in der Himmelfahrt die Apostel in eine Gruppe auf der einen Seite zusammengedrängt, während auf der andern Volksgruppen als Zeugen des Hergangs erscheinen. Eine Darstellung deutet darauf hin, daß hier ein Mönchs- und ein Nonnenkloster einem gemeinsamen Patron oder gemeinsamer Regel unterstanden. Eine thronende jugendliche Gestalt hält Schriftbänder in den Händen, von welchen das eine besagt:

Vos pietate dei jungens verg (ines) requiei

das andere:

Sum quidem patronus vester celique colonus.

Zu seinen Füßen knieen ein Mönch und eine Nonne, welche sich die Hand reichen.

In der Darstellung des Gerichts fehlt die Auferstehung der Toten. Christus thront in einer Mandorla, zwei Schwerter gehen aus seinem Munde. Zur Seite je ein anbetender Engel. Dann in gleicher Weise angeordnet, in drei Reihen, auf der einen Seite die zur Seligkeit Bestimmten, auf der andern die Verdammten: die Großen der Erde, Fürsten und Bischöfe sind in gleicher Zahl diesen und jenen zugeordnet. Teufelsgestalten fehlen ganz.

Ein hervorragendes Denkmal der Buchmalerei in Schlesien, entstanden in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, ist ein Psalterium Nocturnum aus dem Cisterzienserinnenkloster zu Trebnitz, das jetzt die Universitätsbibliothek zu Breslau verwahrt. Die zwanzig Vollbilder aus der Geschichte des Neuen Testaments schließen sich an ältere Vorbilder, verraten aber doch trotz einzelner Mängel und Fehler einen besser entwickelten Sinn für die Schönheit und die Wahrheit der menschlichen Gestalt. Höher an Kunstwert stehen allerdings die Initialen, in welchen sich die ganze reiche Gestaltungswelt der Zeit rückhaltslos auslebt.

An die Wende des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts wäre dann jenes wunderbare Einzelblatt mit der Darstellung des heil. Michael im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin zu setzen, dessen Ursprungsort unbekannt ist, das aber das Endresultat der Entwickelung, das die Deckmalerei erst nach einem Wandel der technischen Grundsätze endgiltig erreicht, vorweg nimmt. Auf das Ende des dreizehnten Jahrhunderts weist allein die feine mit der Feder gezogene Zeichnung des Kopfes und der Hände, dann die Haarbehandlung. Die weiche edle Biegung des Leibes, die Reinheit der Motive und der herrliche Schwung der Gewandung lassen sonst schon ebensosehr auf die ersten Jahrzehnte des vierzehnten Jahrhunderts schließen, wie der Teppichhintergrund, der allerdings hier noch einen geistvollen und glücklichen Vergleich mit dem Goldgrund eingeht. Aber warum sollte ein hochbegabter Künstler — und ein solcher war der Urheber des Michael — nicht einige Jahrzehnte der Entwickelung voraus eilen?



LITHOGR R HÜLCKER. DRUCK AUG. KÜRTH.

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

ST. MICHAEL. MINIATUR.

(Einzelblatt im K. Kupferstich-Cabinet zu Berlin)

Ende des XIII. Jahrh.



Langsamer noch war der Gang der Entwickelung auf dem Gebiete der Wandmalerei. Wohl kam ihr der großartige Aufschwung zu gute, welchen der romanische Baustil erlebte, bevor er einem neuen leidenschaftlich gefeierten architektonischen Ideal weichen mußte. Aber wenn man die Voraussetzungen im Auge hält, an welche die Anfänge einer neuen selbständigen Formensprache in der Buchmalerei geknüpft waren, so wird man leicht das zähe Haften am Alten begreifen, das die Wandmalerei trotz günstigster äußerer Bedingungen auch noch in dieser Periode zeigt.

Noch ist es selten, daß die Wandmalerei weltlichen Zwecken zu dienen berufen wird, und die religiösen Stoffkreise, in welchen sie schaltet, statten gern das Heilige mit den Zügen ehrwürdigen Alters aus. Was als erbauende Kraft sich bewährt hat, soll auch weiter unangefochten in Geltung bleiben. Auch die Technik wird zu einer Stütze der Überlieferung. Noch lange hat sie kein neues Verfahren an die Stelle des Alten zu setzen; die Arbeitsführung, welche die Wandmalereien der Georgskirche zu Oberzell am Ende des ersten Jahrtausends zeigten, blieb auch für die Leistungen des zwölften und des dreizehnten Jahrhunderts in Kraft. Der höheren Bildung des Auges, dem gesteigerten Drang nach seelischer Wahrheit machte allerdings auch die Wandmalerei Zugeständnisse: die Formen gewannen an Adel und an Richtigkeit, die Gebärdensprache wurde ausdrucksvoller nicht bloß bei Darstellung ruhigen Gehabens, sondern auch in der Schilderung stürmischen äußeren oder inneren Geschehens. Nur allein die Ornamentik der Buchmalerei machte sich die Wandmalerei schon jetzt völlig zu Eigen, ja sie sprengte in dem Streben nach Formenreichtum und Formenüppigkeit die strenge Gesetzmäßigkeit, der diese bei ihrer Stellung zur Architektur nicht ohne Nachteil entraten konnte.

Die Zahl der Wandmalereien, welche in dieser Zeit entstanden, war sehr groß; mochte doch keine romanische Kirche solcher entbehren, und auch der Übergangsstil war dem farbigen Schmuck der Wände geneigt; trotzdem ist der erhaltene Denkmälerschatz ein geringer. Jede neue Kunstrichtung zeigt sich unduldsam der vergangenen gegenüber, am unduldsamsten ist freilich immer der philiströse Verstand, und so hat denn auch keine Periode leidenschaftlicher getüncht als die an schöpferischer Kraft ärmste: die des Zopfes. Doch genügen die erhaltenen Denkmäler, um das Bild der Entwickelung zu zeichnen. Der Träger des Fortschritts auf dem Gebiete der Buchmalerei war Süddeutschland. Die hervorragendsten Denkmäler der Wandmalerei besitzt der Norden: die Rheingegenden, Sachsen, Westfalen, was dem großartigen Baueifer entspricht, welcher gerade in diesen Gegenden herrschte.

Dem Beginn der Periode gehören die Wandmalereien in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf (bei Bonn) an; sie entstanden zwischen 1151 und 1156.*)

In der Halbkuppel der Apsis thront der Heiland, umgeben von den Aposteln. Zwischen den Fenstern fanden die Evangelisten Platz, vor ihren Schreibpulten sitzend, Matthäus und Lukas mit aufwärts gewandtem Blick, Johannes und Markus in die eigene Innenwelt verloren. Die Gewölbekappen der vier rechteckigen Kreuzarme und

---

*) Über den Bau der Kirche: Dohme, Gesch. d. d. Baukunst S. 69. Über die Entstehungszeit der Wandmalereien: E. Aus'm Weerth, Wandmalereien des Mittelalters in den Rheinlanden. Hier auch die Abbildungen derselben.

des Mittelquadrats (also zwanzig, wovon zwei im östlichen Kreuzarm zerstört sind) bringen Darstellungen, die durchaus aus dem Buche Ezechiel geschöpft sind: im östlichen und südlichen Kreuzarm die Offenbarungen Gottes an den Propheten, im westlichen die Visionen Ezechiels von den Greueln des Götzendienstes in dem Heiligtume des Herrn, im nördlichen sein Gesicht vom hereinbrechenden Strafgericht Gottes, in der Vierung die Weissagungen vom neuen Jerusalem. In den Halbkuppeln des nördlichen, südlichen und westlichen Kreuzarmes sind die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, die Verklärung und die Krenzigung Christi dargestellt, im Westarm außerdem noch zwischen den Fenstern vier Allegorien der die Laster besiegenden Tugenden. Alle diese Malereien haben eine gründliche, nicht immer genaue Erneuerung erfahren. Im ganzen läßt sich nur sagen, daß die Maler an den überkommenen Typen und Formen festhielten; daß sie aber innerhalb dieser Grenzen nach einer kräftigen ausdrucksvollen Gebärdensprache strebten. In Nebenpersonen wird



Wandmalerei in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf.

das Bestreben nach individueller Charakteristik ersichtlich. Die Hand ist noch sehr unsicher; die Zeichnung macht sich oft arger Verstöße gegen das Einmaleins der Verhältnislehre schuldig. Die Technik ist der Art, daß die Umrißzeichnung auf blauem oder grünem Grunde aufgetragen und dann mit deckenden Farben ohne jeden Versuch zu modellieren ausgefüllt wurde. In der Ornamentik wird die Mäanderform mit Vorliebe verwertet. Die Apsis der Oberkirche zeigt wieder den zwischen Evangelistenzeichen und Heiligen thronenden Christus; ihm zu Füßen den Stifter, weiter unten eine Schaar von Heiligen in meist kriegerischer Gewandung. Am Kreuzgewölbe zweimal Christus und zweimal Maria, von Heiligengruppen umgeben.

Ungefähr ein Menschenalter später, wohl noch in den achtziger Jahren des zwölften Jahrhunderts, entstanden die Deckenbilder im Kapitelsaale der Abtei Brauweiler bei Köln. Durch zwei Säulen ist der Saal in zwei Schiffe geteilt; jedes Schiff enthält drei Kreuzgewölbe, deren Kappen mit den Gemälden bedeckt sind. Sie erläutern das elfte Kapitel des Hebräerbriefes „vom seligmachenden Glauben“ besonders von Vers 33 an. Das Alte Testament, die Evangelien, die Legenden der Märtyrer und Heiligen liefern den Stoff für diese Erläuterung. Die bildliche Darstellung folgt wörtlich dem Texte. Da sieht man z. B. Magdalena und den rechten Schächer, „welche Verheißung erlanget“; Daniel und die heil. Thekla, welche „des Löwen Rachen

verstopfet"; Cyprian, den wunderthätigen Magus und die heil. Justina, welche „des Feuers Kraft ausgelöschet"; den heil. Ämilian, welcher „des Schwertes Schärfe entronnen"; den heil. Ezechias, der „kräftig geworden aus der Schwachheit"; Simson, der „stark geworden im Streit"; man sieht die Vertreter der einzelnen Kategorien der Märtyrer und Heiligen, welche „zerschlagen" wurden, welche Bande und Gefängnis erlitten (Petrus), welche „gesteinigt und zerhackt" wurden (Stephanus und Jesaias), „die im Elend gegangen sind in den Wüsten, auf den Bergen und in den Klüften und Löchern der Erde" (die Anachoreten) u. s. w. Gewiß ward hier wie in den Gemälden von Schwarzrheindorf der christliche Motivenschatz bereichert. Ein nicht gerade großes Kompositionstalent steht dabei den Künstlern zu Gebote; die Anordnung ist meist reliefartig, der Hergang selten glücklich in dem zur Verfügung stehenden Raum



Wandmalerei im Kapitelsaal zu Brauweiler.

untergebracht, aber trotz solcher Mängel muß doch zugestanden werden, daß einzelne Darstellungen mit naivsten Mitteln jene erhabene Wirkung erzielen, die den Worten des Hebräerbriefes selbst eigen ist. Die Zeichnung ist sicherer als in den Wandbildern in Schwarzrheindorf; dabei tritt noch schärfer als dort ein antikisierender Zug hervor. Bezeichnend sind dafür die Simson- und Hippolytdarstellung. Das Nackte zeigt magere, steife Formen, die Gewänder sind sehr faltenreich. Die Wandbilder in der Chornische der Kirche von Braunweiler entstanden einige Jahrzehnte später. Der zwischen Heiligen und Cherubim thronende Christus besitzt einen Zug erhabener Größe. Das blaue Untergewand, der rote Mantel fällt in weichem Flusse nieder. Die Propheten mit Spruchbändern zwischen den Fenstern sind ernste, kräftige Gestalten, schon von leise anklingender Charakteristik in Miene und Haltung. Ungefähr gleichzeitig (1224?) sind die zehn mächtigen Apostelgestalten, auf einzelne Schiefertafeln gemalt, die wohl bestimmt waren, die Brüstung des Orgelchors der Cunibertkirche in Köln zu umkleiden. Die kurzen, gedrungenen Formen tragen noch den ausgeprägten Stilcharakter vom Ende des zwölften und Beginn des dreizehnten Jahrhunderts. Einen Fortschritt darüber hinaus bekunden die um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstandenen

Heiligenfiguren, mit welchen die Wände der Taufkapelle von St. Gereon in Köln geschmückt sind. Die Köpfe sind von ovaler, doch noch etwas schwerer Bildung, aber die Gestalten sind schlank, ohne schwächlich zu sein. Die Heiligen Gereon und Georg haben etwas von der feinen Zierlichkeit, mit welcher Dichtung und Buchillustration den Hofmann jener Zeit ausstattete. Die Gewandung der weiblichen Heiligen zeigt gegen den Saum zu jenes überreiche kleinliche Gefältel, welches auch den gleichzeitigen Werken der Bildhauerei zum Nachteil wahrhaft statuarischer Wirkung eigen ist. Was die Ausführung betrifft, so tritt das zeichnende Element vor der Farbe in den Vordergrund. Ganz unerheblich später sind die Bilder von Heiligen, welche sich an einigen Pfeilern der Cunibertkirche in Köln erhalten haben; sie sind überlebensgroß und von strenger, ganz statuarischer Haltung. Schon an der Schwelle des folgenden Jahrhunderts — so gegen 1280 — stehen die Gewölbemalereien in der Kirche St. Maria-Lyskirchen in Köln. In den drei Kreuzgewölben des Mittelschiffs wird die Geschichte Jesu mit den entsprechenden vorbildlichen Darstellungen aus dem Alten Testament erzählt. Typisches wechselt hier mit feinen beseelten und selbst individualisierten Köpfen; die Gestalten sind schlank, von weicher Biegung, anmutig in der Bewegung. Liebenswürdige, dem Leben entlehnte Motive mischen sich mit solchen, welche dem Herkommen entsprechen. Die Gewandung zeigt gegen den Saum zu gehäuftes, eckig gebrochenes Gefältel. Die Vorzeichnung ist in rotbraunen Konturen gemacht, zu welchen dann schwarze Linien bei der weiteren Ausführung treten. Die Untergründe sind blau, die Farben im Ganzen sehr lebhaft. An der Westwand vor dem Haupteingang befindet sich eine Darstellung der Madonna mit dem Kinde, verehrt von den drei Königen und zwei anderen Heiligen.*)



Heilige Katharina. Wandmalerei in der Taufkapelle von St. Gereon in Köln.

Im benachbarten Westfalen trägt die Malerei die gleichen Züge, doch fehlen jene reichen geschlossenen Bilderkreise, welche in den Rheinlanden sich erhalten haben. Das altehrwürdige Patroklus-Münster zu Soest besitzt das wahrscheinlich älteste Denkmal dieser Periode in den gegen 1166 ausgeführten Wandmalereien der Chorapsis. Die feierliche Ruhe und die Monumentalität des Apsidalschmuckes altchristlicher Basiliken liegt über der Darstellung gebreitet. Christus, in der Mandorla thronend, ist von weit

---

*) Abbildungen daraus in den Jahrb. d. Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. Heft LXIX. (880) Taf. VIII.

übermenschlicher Größe; die geheimnisvollen Symbole umgeben ihn, dann die Gestalten der Apostelfürsten, der beiden Protomartyrer, Marias und des Johannes. Ein Fries mit den Brustbildern von Heiligen trennt diese Glorie von vier mächtigen Kaiserfiguren, welche unter Baldachinen sitzen. Auch die Fensterleibungen der Chorwand wurden mit figürlichen Darstellungen geschmückt. Edle und doch richtige Verhältnisse, ruhige, doch nicht starre Haltung zeichnen die Kaisergestalten in hervorragender



Verkündigung. Wandgemälde in der Kirche zu Methler bei Dortmund.

Weise aus. Der Faltenwurf der Gewänder ist von großer Einfachheit. Die Apsidenmalereien in der Kilianskirche in Lügde bei Pyrmont erscheinen wie eine künstlerische Vorstufe der Malereien im Patroklusmünster. Der Aufbau und die stofflichen Elemente der Komposition sind wie dort dieselben, nur dem beschränkten Raum entsprechend vereinfacht. Auch Zeichnung und Färbung haben so viel Verwandtes, daß der Schluß auf den gleichen Künstler kein kühner ist.*) In die ersten Jahrzehnte des dreizehnten

*) Die genaue Beschreibung der Wandmalereien und Abbildungen bei J. Aldenkirchen, Die Mittelalterliche Kunst in Soest (Bonn, 1875) Taf. I. a. b. und Taf. II.

Jahrhunderts zu setzen sind die Wandmalereien der Nikolaikapelle zu Soest. Das Motiv ist das alte: Christus zwischen den Evangelistensymbolen, auf jeder Seite je zwei Heilige, dann die zwölf Apostel (zehn davon in den Fensterleibungen untergebracht) und der heil. Nikolaus von Schutzsuchenden angefleht. Das zugespitzte Oval der Köpfe, die schlanken, kräftigen Verhältnisse der Körper, die gut fallenden Gewänder mit dem spitzen Gefältel am Saume erinnern an gleichzeitige Leistungen am Rheine. Dabei aber ist die Gewandbehandlung des westfälischen Meisters bewegter bis zur Unruhe, zum Zerflattern, dafür aber auch reicher an Motiven. Ob mit diesen Malereien jener Meister Ewerwin in Verbindung steht, der 1231 von Dechant und Kapitel des Münsters ein Haus vergabt erhielt, ist mit Sicherheit weder zu bejahen noch zu verneinen. Nicht später entstanden die Wandmalereien in der Kirche zu Methler bei Dortmund, von welchen die im Chore am besten erhalten sind. Oben in der östlichen Gewölbekappe der thronende Christus, segnend, in einer Mandorla, die von zwei Engeln gehalten wird, darunter die Verkündigung, und in einer noch tieferen Zone die beiden Apostelfürsten und zwei andere Heilige. Christus in der feierlich strengen Auffassung der Mosaikenkunst und ebenso Petrus und Paulus von feierlicher Würde, in den Köpfen noch typisch, die Gewandung aber lebendig bis zur Unruhe. In der Verkündigung ist die Plötzlichkeit der Bewegung des heransausenden Engels gut zum Ausdruck gebracht (das Gewand noch wallend, der eine Flügel gesenkt, der andere gehoben), ebenso die abwehrende Bewegung Mariens. An der Nord- und Südwand und den entsprechenden Kappen noch verschiedene Heiligengestalten, unter diesen Johannes d. T. durch großartige Auffassung hervorragend*) Dem letzten Drittel des dreizehnten Jahrhunderts gehört das Wandgemälde im nördlichen Arm des westlichen Kreuzschiffes des Doms zu Münster an. Es verherrlicht das Ereignis der Unterwerfung der friesischen Landschaften unter die geistliche Gewalt des Münsterer Bistums (1270). In der Mitte der heil. Paulus als Patron des Domstifts; ihm nahen vier Gruppen von Landleuten als Vertreter der vier friesischen Landschaften, um ihm ihre Gaben zu überreichen. Die Gruppen sind lebendig und wirkungsvoll angeordnet; den einzelnen Gestalten aber mangelt die Individualisierung, obgleich doch der Stoff eine solche nahe legte. Nur die Tracht führt in die Zeit der Künstler; die Köpfe sind typisch, die Verhältnisse eher gedrungen als schlank; die künstlerische Ausführung ist sehr handwerklich.**)

Zahlreicher als in Westfalen sind die Denkmäler der Wandmalerei in den sächsischen Provinzen, der Stätte, wo der romanische Baustil seine lauterste Ausbildung erfahren hatte. Der Wandmalerei kam die Pflege zu gute, welche die Plastik früher und jetzt in Sachsen genoß. Besseres Verständnis der Verhältnisse, Geschmack für einfache linienstrenge Gewandbehandlung, allerdings auch längeres Haften an der latinisierenden Formensprache überging von dort wohl gewiß in die Wandmalerei. Das früheste Werk, welches den Aufschwung der Zeit verrät, ist das Apsidenbild in

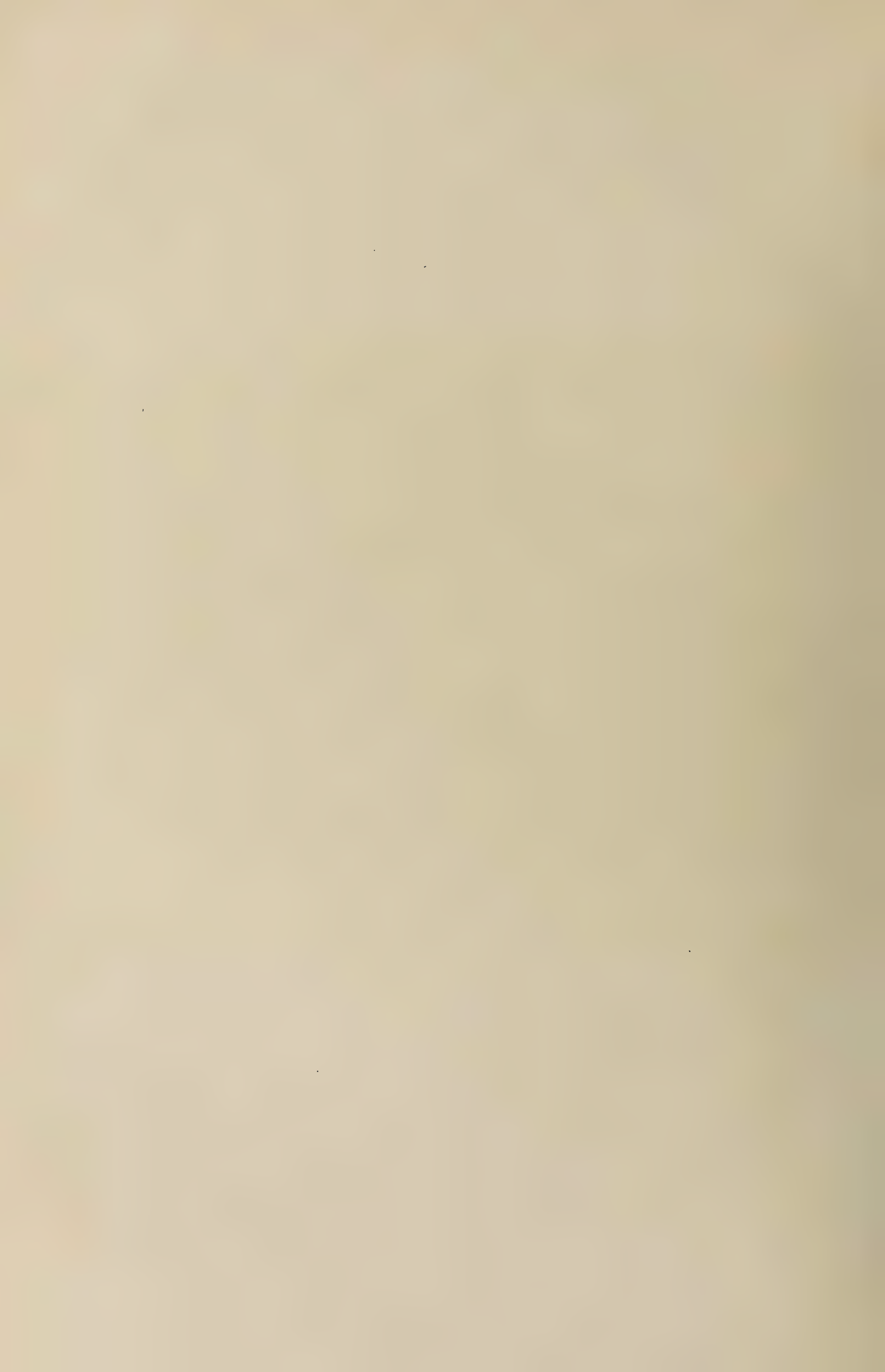
*) Abbildungsproben der Malereien in der Nikolaikapelle und in der Kirche von Methler bei Lübke, Die Mittelalterliche Kunst in Westfalen (Leipzig, 1853) Atlas, Taf. XXVIII. bis XXX, und zwei Lichtdruckbilder der Chormalereien in: Kunst und Gesch.-Denkmälern der Provinz Westfalen, Stück I, Kreis Hamm.

**) Eine gute Aufnahme von Büchtemann im Berliner Kupferstichkabinet Inv. 1812.



Wandmalerei im Dom zu Münster: Frie

ingen dem Patron des Doms Geschenke dar.



der Neuwerkkirche zu Goslar. Es gehört der Zeit des Baues selbst an, ist also gegen 1186, in welchem Jahre der Hauptaltar geweiht wurde, entstanden. Maria, die Patronin der Kirche, thront als Himmelskönigin in farbiger Mandorla, das segnende Kind vor sich auf dem Schoße haltend. Sieben Tauben, als Sinnbild der sieben Gaben des heiligen Geistes, umgeben sie. Zur Seite sieht man noch je einen Apostelfürsten und einen knieenden Engel. Feierliche Würde zeichnet die Darstellung aus, allerdings mit Mitteln erzielt, welche noch ganz in der Kunstanschauung der Vergangenheit wurzeln.*) Auch das Wandbild des Todes der Maria in der Vorhalle der Wiedenkirche zu Weida vom Ende des Jahrhunderts spricht noch ganz die alte Formensprache, aber innerhalb derselben ringt starke und tiefe Empfindung nach wahrem, wenn auch ungestümem Ausdruck. Die Gewandung ist auch hier mit unruhigem Gefältel überladen.**) Der gleichen Zeit gehörten die Wandmalereien in der sogenannten Capella sub claustro der Liebfrauenkirche zu Halberstadt an: Maria mit dem Kinde und vier Aposteln. Die Wandmalereien in der Kirche selbst waren späteren Ursprungs; die Gestalten der Propheten im Langhause und im Vorchore gewiß erst vom letzten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts, da sie nicht vor dem großen Umbau der Kirche (wahrscheinlich von 1274 bis 1284) entstanden sein können. Sie selbst, wie die ältere Darstellung der Herrlichkeit Mariens in der Apsis wurden bei der 1845 erfolgten Restauration der Kirche durch moderne Nachbildungen ersetzt. Stilvolle, ruhige Haltung wurden den alten Malereien nachgerühmt, „in den einfachen und statuarisch geradlinigen Umrißlinien zeigten sie schon einen Einfluß gotischen Stils, zugleich aber den feinen Schönheitssinn der sächsischen Schule und Spuren antiker Tradition.“***)


Wandgemälde von einem Pfeiler der Klosterkirche zu Memleben.

Etwas früher, aber doch kaum vor Mitte des dreizehnten Jahrhunderts wurden die schwach erhaltenen Malereien an den Pfeilern der als Ruine erhaltenen Klosterkirche zu Memleben ausgeführt. An der Nordseite eine Reihe männlicher, an der Südseite weiblicher gekrönter Gestalten. Ritterliche Haltung ist den Männern eigen, schlanke, zarte Verhältnisse zeichnen die Frauen aus. Das Gesicht ist von feinem, doch nicht hagerem Oval, die Gewandung von weichem schönen Fluß; mehr als durch ein anderes zeitgenössisches Werk der Wandmalerei wird man an die im Stile vorgeschrittenen Werke der Buchmalerei jener Zeit erinnert.

*) Abgebildet in Mithoffs Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Dritte Abteilung. Taf. XXII.

**) Abgebildet in: Klopfleisch, Drei Denkmäler mittelalterlicher Malerei aus den obersächsischen Landen, Taf. IV.

***) Schnaase, Gesch. d. b. Künste. 2. A. V. S. 520.

Das umfassendste Denkmal der Wandmalerei auf sächsischem Boden hat sich in dem Bildercyklus des Doms zu Braunschweig erhalten. Sämtliche Wände waren einst mit Gemälden bedeckt, welche die Bibel in Bildern der gläubigen Gemeinde vor das Auge führten.*) Bei der Erneuerung der Gewölbe (1815) gingen die Malereien der Chornische zu Grunde, von jenen im nördlichen Kreuzflügel blieben nur einzelne Reste erhalten; doch das Vorhandene gewährt noch einen vollen Einblick in die beziehungsreiche streng geschlossene Gliederung des Ganzen. Kaum dürfte man irren in der Annahme, daß in der Chornische nach herkömmlicher Weise der thronende, segnende Christus als Ausgangs- und Endpunkt des ganzen Cyklus dargestellt war. So traten dazu gleich in bestimmte Beziehung die Gemälde der Chorquadrate: der Stammbaum Christi, die Geschichten von Kain und Abel, von der Abraham durch die Engel gegebenen Verheißung, von Abrahams Opfer, Moses vor dem Dornbusch, und der Aufrichtung der ehernen Schlange, also alttestamentarische vorbildliche Hinweisungen auf den Messias und dessen Opfertod. Auf die Notwendigkeit des Opfertods weist die Darstellung des Sündenfalls im Triumphbogen. Die Hauptereignisse der Erlösungsgeschichte, den Hinweis auf die Wirkung der Heilsthat führen die Deckenbilder der Vierung vor Augen. Im Scheitel erscheint das Lamm Gottes; darum gruppieren sich sechs Darstellungen: Christi Geburt, seine Darstellung im Tempel, die Marien am Grabe, der Gang nach Emaus, das Mahl dortselbst, die Ausgießung des heiligen Geistes. Eingeschlossen wird dieser Cyklus von dem zwölftürmigen Mauerkranz des himmlischen Jerusalem; aus den Türmen treten die zwölf Apostel, mit Spruchbändern in den Händen, hervor. Die vier Zwickel, welche unterhalb des Kreises sich bilden, enthalten je ein Prophetenpaar. In der Leibung des Bogens, der von der Vierung zum südlichen Querhausarm führt, sind die Medaillonköpfe von Engeln und Propheten, dann unten die Gestalten der Maria mit dem Kinde und der heil. Barbara angebracht. Das Gewölbe dieses Armes ergänzt die Darstellung des himmlischen Jerusalems durch Vorführung der Herrlichkeit Christi, der apokalyptischen Zeugenschaft entsprechend; während die Schildbogen einige wichtige Ereignisse aus dem Leben Christi (Christus in der Vorhölle, Auferstehung, Himmelfahrt), dann die Erläuterung seines bedeutsamsten Gleichnisses (von den klugen und thörichten Jungfrauen) nachholt. Die zerstörten Malereien des nördlichen Flügels dürften wahrscheinlich das Schlußereignis der Heilsgeschichte, das Jüngste Gericht, vorgeführt haben. Mit diesen Darstellungen ist der Bilderreichtum der Kirche nicht erschöpft. Die Wände des Chorquadrats sind mit drei Reihen von Gemälden überdeckt, welche die Legende des heil. Johannes des Täufers und des heil. Blasius, des Schutzpatrons der Kirche, und des heil. Thomas Becket, mit aller Ausführlichkeit erzählen. Die Wände des südlichen Querhausarmes bringen die Legende von der Auffindung des heiligen Kreuzes und Szenen aus der Leidensgeschichte verschiedener Märtyrer zur Anschauung. Gewiß hat auch der Nordarm solche legendarische Darstellungen enthalten. Dazu treten dann die kolossalen Heiligengestalten an den Pfeilern der Vierung, und traten — wie die Reste schließen lassen — die Kaisergestalten an den Pfeilern des Langhauses. Daß ein so umfangreicher Bildercyklus nicht auf einmal entstanden,

*) Abbildung in Dohme, Geschichte der Deutschen Baukunst, Seite 45.





Tanz der Herodias; Wandgemälde im Chor des Doms zu Braunschweig.

liegt nahe. Die symbolischen Darstellungen des Chorquadrats erscheinen als die ältesten und dürften noch im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein; schon vorgeschritteneren Stil zeigen die Bilder der Johannislegende. Die weichen schmiegsamen Formen weisen über die ersten Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts hinaus; in den Schlußszenen der Legende (Gastmahl und Tanz der Herodias) giebt der Künstler Bilder aus dem Leben der eigenen Zeit; und wie innig ist da der Gefühlsaustausch zwischen Mutter und Tochter geschildert, wie fröhlich der lustige Wetteifer der Herodias mit den Gauklern des fahrenden Volks, wie lebendig die Empfindungsäußerungen der zahlreichen Gäste! Später, wohl um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, entstanden die Darstellungen aus den Legenden des heil. Blasius und des heil. Thomas Becket. Schon die vorgeschrittene gotische Architektur weist auf diese Zeit hin. Im Anschluß an jenen Cyklus endlich die Legende von der Auffindung des heil. Kreuzes. Die moderne Restauration hat den ursprünglichen Charakter sehr verwischt. Ein feinsinniger Kenner, der die Gemälde des südlichen Querarmes vor ihrer Überarbeitung sah, sagt über die Technik: „Die Malereien bestanden in wenig mehr als in Umrissen, die leicht, fast nur andeutungsweise, mit Farbe gefüllt waren, und nicht den Eindruck des Harten und Grellen machten, der jetzt das Auge verletzt. Den Hintergrund bildete meist ein einfacher blauer Farbenton, auf dem sich die Umrisse der Figuren leicht absetzten, und der die Lokalfarben nicht herabdrückte, sonder ihnen Relief gab." *) Es ist gewiß bezeichnend, daß die Technik der Malereien, welche den freiesten Stil zeigen, am meisten den technischen Grundsätzen der lavierten Federzeichnung entsprach.

Der Süden Deutschlands besitzt keine Denkmäler der Wandmalerei von so hervorragender Bedeutung, wie sie in den Rheinlanden und auf sächsischem Boden nachgewiesen werden konnten; die größere künstlerische Beweglichkeit hat hier mit den Werken der vergangenen Stilepochen noch gründlicher aufgeräumt, als im Norden. Soweit aber die vorhandenen Überreste ein Urteil gestatten, hielt auch hier, wo doch der Mittelpunkt der fortschrittlichen Bewegung auf dem Gebiete der Buchmalerei war, die Wandmalerei mit großer Zähigkeit an dem Überkommenen fest.

In der alten Hauptstadt Bayerns, in Regensburg, hat die Stiftskirche zu Obermünster noch Reste eines Jüngsten Gerichts aufzuweisen, das gegen Ende des zwölften Jahrhunderts entstanden sein mag. In der gewiß nicht späteren Fassadenmalerei der kleinen Kirche zu Golletshausen am Chiemsee hatte der Maler den Mut, den Stifter des Bildnisses zu konterfeien. Eine tüchtigere Künstlerhand bekunden die etwas jüngeren Malereien der Totenkapelle zu Perschen, welche in den Darstellungen von Christus, Maria, Aposteln und Engeln zwar den alten Formenkanon wiederholen, doch aber auf reine Formen, edle Haltung ernstlich hinstreben. Eine bruchstückweise erhaltene Darstellung der Herabkunft des heiligen Geistes in der Stiftskirche zu Obermünster in Regensburg, die auf die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts als Entstehungszeit hinweist, kündigten dagegen schon den Einfluß des neuen nationalen Formenideals an; und diese von der Buchmalerei entwickelte nationale Formensprache herrscht dann in dem hervorragendsten, aus jenem Zeitraum auf bayrischem Boden uns erhaltenen

---

*) Schnaase, Gesch. d. b. Künste. 2. Aufl. V, S. 525.

Denkmal der Wandmalerei, in den zwölf Wandbildern aus dem Kreuzgang des Klosters Rebdorf bei Eichstädt, die jetzt im bayrischen Nationalmuseum aufbewahrt werden. Sie erzählen die Geschichte Daniels und seiner drei Genossen. Der Einfluß der Buchmalerei zeigt sich hier zunächst schon in der an naiven, dem Leben entlehnten Zügen reichen Schilderung, dann in der Formensprache; auch die Technik lehnt sich an die der Buchmalerei an, sie ist im wesentlichen leicht kolorierte Umrißzeichnung. Die Gestalten sind mäßig schlank, die rundlichen Köpfe haben den lieblichen, kindlichen Ausdruck, wie ihn die Illustrationen der Tristamhandschrift zeigten; das Haar ist gewellt. Die Haltung ist anmutig, die Bewegungen naiv und dabei ausdrucksvoll. Auch in Schwaben und Franken sind die vorhandenen Denkmäler nicht gerade zahlreich. Die kleine Waldkapelle zu Kentheim im Nagoldthal im Schwarzwald besitzt noch die malerische Ausstattung des Chors vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts: über dem Bogen die Verkündigung, am Gewölbe die Medaillonbilder Christi und der Evangelistenzeichen, an der Chorwand die seltene Darstellung von Christus mit Moses und Johannes, als den Vertretern vom Neuen und Alten Bund, von Gesetz und Gnade. Es war eine Handwerkerhand, welche diese Malereien ausführte, doch weisen die fast überschlanken Verhältnisse der Körper — auf welchen allerdings plumpe Köpfe sitzen — auf die Kenntnis der neuen Stilgesetze. Auch der Maler der Schloßkapelle in dem fränkischen Forchheim stand nicht viel höher als jener Maler der abgelegenen Waldkapelle. Obwohl sein Werk kaum viel vor der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstand, zeigt er sich doch fast gänzlich frei von allen Einflüssen, welche die Umwandlung des Stils auch in der Wandmalerei vorzubereiten begannen. Die unterlebensgroßen Darstellungen sind: eine Verkündigung, das Jüngste Gericht, die Anbetung der Könige, dann einige lebensgroße Prophetengestalten in Beziehung auf die Verkündigung. Anordnung, Gewandbehandlung, Typen, Verhältnisse, Farbenstimmung und Technik — alles weist noch auf ein zähes Festhalten an der alten Werkstattüberlieferung. In der Kirche des benachbarten Dornstadt erscheinen sogar die Evangelisten, welche den segnenden Christus umgeben, mit den Köpfen ihrer Symbole, obgleich auch die Malereien dieser Kirche über den Beginn des dreizehnten Jahrhunderts nicht zurückdatiert werden können.

In österreichischen Landen sind die erhaltenen Denkmäler dieser Periode zahlreicher, doch auch in ihnen giebt sich — bis auf eine hervorragende Ausnahme — kein rascher gehender Pulsschlag der Entwickelung kund. Jene jugendlichen Heiligengestalten in der Turmhalle der Kirche auf dem Salzburger Nonnberge könnten nach der strengen antikisierenden Haltung, der schematisch regelmäßigen Zeichnung, ganz gut bis an den Anfang des elften Jahrhunderts zurückgesetzt werden, wenn nicht die Technik, wie sie besonders in der Modellierung des Nackten zu Tage tritt, das Ende des zwölften Jahrhunderts als zweifellose Zeit der Entstehung bestimmte. Dasselbe gilt von den ungefähr gleichalterigen Malereien im Läuthaus der Stiftskirche von Lambach, deren besterhaltene die Geschichte der heiligen drei Könige umständlich erzählen.

Die Anordnung der Hauptdarstellungen führt unmittelbar auf altchristliche Vorbilder zurück; ganz sicher z. B. steht die Darbringung der Gaben der drei Magier in der Lambacher Darstellung dem altchristlichen Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna näher, als die entsprechenden Bilder im Evangeliar von Echternach oder

dem Egbert-Evangeliar. Ebenso deutet die antikisierende Tracht der Magier auf alte Vorbilder. Nur die Technik und die Zeichnung einiger Nebenpersonen stellen



Figur eines Heiligen; Wandgemälde aus der Turmhalle der Kirche auf dem Salzburger Nonnberge.

das vorgeschrittene zwölfte Jahrhundert als Entstehungszeit fest.*) Als ein besonders interessantes Denkmal derselben Zeit an der äußersten Grenze deutschen Kulturgebietes

*) Farbige Abbildungen der Darbringung der Gaben und der Erkundigung bei Herodes in den Mitteil. d. k. k. Zentral-Kommission, XIV (1869), S. 92.

seien die Malereien der Chorkapelle der kleinen Jakobskirche zu Tramin in Südtirol genannt. An der Stirnwand der Chornische sind in zwei Abteilungen übereinander Kentauren, Sirenen, männliche Meerungeheuer bald allein, bald im Kampfe miteinander dargestellt; wunderliche Verbindungen von Menschen- und Tierleib, aber von kühner, sicherer Zeichnung. Gewiß gab der Künstler keine Neuschöpfungen; immerhin hat er sich aber auch in der Nachbildung als ein Mann von sicherer und geschickter Hand erwiesen. Dasselbe günstige Urteil gilt von den aus derselben Zeit herstammenden Malereien der sechs Apostelpaare in der Chornische. Der Salvator, der wahrscheinlich in einer mittleren, siebenten Nische stand, ist verschwunden; das lebendige Spiel der Hände der Apostel zeigt, wie entschieden der Maler auch hier nach ausdrucksvoller Gebärdensprache strebte. Auch der Ausdruck der Köpfe ist lebhaft. Die Fältelung der Gewänder zeigt große Sorgfalt.*) Das hervorragendste Werk der Wandmalerei in den süddeutschen Landen besitzt jedoch der Dom zu Gurk in Kärnten, im ehemaligen Nonnenchor. Dieser befindet sich über der Eingangshalle und besteht aus zwei mit Kreuzgewölben überspannten Abteilungen. Die Hauptdarstellung findet sich an der Ostwand. Zunächst ist ein edles architektonisches Gerüst hergestellt, das aus sieben schlanken, in Rundbogen überdeckten Arkaden besteht. In der mittleren thront Maria mit dem Kinde, über ihr sieben Tauben als die Sinnbilder der sieben Gaben des heiligen Geistes. Acht Frauengestalten, von welchen sechs in Nischen, zwei an den Thron der Maria gelehnt stehen, sind Sinnbilder der wichtigsten Tugenden, welche das Leben der Klosterfrauen regeln sollen. Über den Nischen dann sechs Prophetengestalten, und außerhalb des Bogens zwei nackte geflügelte Genien, die wohl Tag und Nacht darstellen sollen. Unterhalb des Thrones, zu beiden Seiten des Bogens, welcher sich nach dem Schiff der Kirche öffnet, zwei Stiftergestalten, von welchen der eine durch das Schriftband als Dompropst Otto, der andere als Bischof Dietrich von Salzburg bestimmt ist. Jener Dompropst Otto wurde 1214 zum Bischof gewählt, starb aber noch vor der Weihe. Er mag ein Legat für die Ausstattung des Nonnenchors hinterlassen haben; Bischof Dietrich von Salzburg ist Dietrich II., der von 1251 bis 1279 regierte. Das ist die Zeit der Entstehung der Malereien, die auch noch bei Festhaltung dieses Entstehungstermines zu den vorgeschrittensten Werken der Zeit gehören und mit den edelsten Werken der Buchmalerei dieser Periode wetteifern können. Das feine Oval der Köpfe, das geringelte oder gewellte Haar, der zarte Gesichtsausdruck, die schlanken, anmutigen Verhältnisse, der gute Fluß der Gewandung, der nur durch die etwas scharfknitterigen Falten beeinträchtigt wird, erinnern ebenso an hervorragende Werke der Buchmalerei dieser Periode, wie die feine, freie Zeichnung und der nur leichte Farbenauftrag, der von kräftiger Schattengebung ganz absieht. Nur die Nimben, Kronen und einzelne Gewandsäume sind plastisch gehalten.

---

*) Abbildungen aus dem ersten Cyklus bringt Dahlkes Aufsatz im Repertorium für Kunstwissenschaft, V, S. 134 ff. Kein Zweifel, daß der Kampf böser Mächte und Leidenschaften in jenen Kentauren, Sirenen u. s. w. dargestellt wurde. In genauester Übereinstimmung fand der Schreiber dieser Geschichte die einzelnen Vorstellungen und Gruppen wieder in einem byzantinischen Kodex der Vaticana aus dem elften Jahrhundert, der einen Hiob-Kommentar enthält. Beide Darstellungskreise der Kirche St. Jakob sind gleichzeitig entstanden, und zwar beide am Ende des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrhunderts.



Thronende Maria; Wandgemälde im Nonnenchor zu Gurk in Kärnten.



Außer der Glorie Marias an der Ostwand zeigt diese Abteilung des Nonnenchors noch am Gewölbe drei Darstellungen aus der Genesis: Erschaffung Evas, das Verbot und den Sündenfall; die Vertreibung aus dem Paradies war wohl der Gegenstand des jetzt zerstörten Bildes der vierten Gewölbekappe; an dem Gurtbogen, der zur westlichen Abteilung des Chors führt, ist noch Jakobs Himmelsleiter erhalten. Der westliche Teil hat seinen vollen Bilderschmuck gewahrt: An den drei Schildbögen sieht man den ganz im Stile weltlicher Buchillustration angeordneten Zug der drei Könige, den Einzug Christi (dem Leben abgelauschte Einzelheiten fehlen auch hier nicht, so z. B. unter dem Thore der Stadt die Frau mit einem Säugling an der Brust) und die Verklärung Christi. Ein Fries unter diesen Wandbildern bringt Medaillonköpfe von Heiligen. Das Gewölbe dieser Abteilung bringt im Gegensatz zu dem irdischen Paradies des östlichen Joches eine Darstellung des himmlischen Jerusalem, als dessen Mittelpunkt das Lamm Gottes erscheint, von den Evangelistensymbolen umgeben. Unter den dreibogigen Thoren stehen Apostel, zu den Seiten der hochemporstrebenden Türme Engel. Hier sowohl wie in den anderen Bildern treten in der Architektur vielfach gotische Zierformen auf. Die Formen der Bäume sind noch so schematisch behandelt wie in den Illustrationen der Poëten — viel schematischer als seit lange in der Ornamentik Blatt- und Blumenformen dargestellt wurden. Die Bilder heben sich von einfarbigem dunkelblauen Grunde ab.*)

Daß auch in jenem Zeitraum, oder zum mindesten gegen Ende desselben, Burgen und Bürgerhäuser mit Wandbildern weltlichen Inhalts geschmückt wurden, ist zweifellos; wäre es doch auch wunderlich gewesen, wenn man sich mit den Lieblingsgestalten und Szenen der Dichtung, die man unermüdlich in der Buchmalerei darstellte, nicht auch im Innern des Hauses umgeben hätte. Diese Denkmäler der Profanmalerei sind freilich bis auf wenige Spuren untergegangen. Ein solcher Rest weltlicher Wandmalerei ist noch im Lichthofe des Hößlinschen Hauses in Regensburg erhalten. Einzelne Gemälde, die noch nicht ganz verlöscht, zeigen, daß hier die beliebten Dichterstoffe der Zeit Darstellung fanden: Minne und Kampf, wahrscheinlich im unmittelbaren Anschluß an gut gekannte Dichtungen der Zeit. Hier fehlt jede Spur nachwirkender stilistischer Überlieferung der Vergangenheit, es sind auf die Wand übertragene Handschriftenillustrationen. Ihr Ursprung fällt in die letzten Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts.**)

Zu den Werken der Tafelmalerei hinüber, die aus dieser Periode allerdings in nur ganz geringer Zahl erhalten sind, leiten jene bemalten Holzdecken, mit welchen man gern die romanischen Basiliken schmückte. Zwei Denkmäler dieser Gattung der Malerei sind auf deutschem Boden erhalten, von welchen das ältere in der Kirche zu Zillis im Kanton Graubünden, das jüngere in der Michaelskirche zu Hildesheim sich befindet. Die Holzdecke zu Zillis gehört wohl noch der Frühzeit des zwölften Jahrhunderts an. Sie ist in 153 quadrate Felder geteilt, die von doppelten Rahmen mit Bandgeflecht, Zickzack- und Blattornament umschlossen werden. Die Folge der biblischen

*) Abbildungen der Wandgemälde im Nonnenchor — darunter der Einzug in Jerusalem farbig — in den Mitteil. d. k. k. Zentral-Kommission XVI (1871) auf 6 Tafeln (zu Seite 126 ff.).

**) Photographien dieser der völligen Zerstörung immer mehr sich nähernden Malereien besitzt das kunstgesch. Institut der Universität Straßburg.

Darstellung beginnt im Osten mit der Heimsuchung und reicht bis zu den einleitenden Ereignissen der Leidensgeschichte Christi. Die äußerste Felderreihe an allen vier Seiten ist ganz mit Darstellungen ausgestattet, welche jenem Gestaltenkreis angehören, den die Chornische der Jakobskirche zu Tramin zeigte. Nicht bloß in der leiblichen Bildung, auch in Haltung und Bewegung herrscht bei dieser Reihe von Gestalten die völlige Übereinstimmung; doch steht die Durchbildung der Formen ziemlich niedrig.*) Ein weit edleres Werk ist die Holzdecke der Kirche St. Michael zu Hildesheim. Die Zeit ihrer Entstehung dürfte bestimmt sein durch die Weihe des Neubaues der Kirche, die 1186 stattfand. Der Gegenstand der Darstellung in den Hauptfeldern ist der Stammbaum Christi. Zuerst Adam und Eva, dann der schlafende Jesse, aus dem der Baum in die Höhe wächst. Es folgen der thronende David und drei andere Könige aus Jesses Haus, entsprechend dem Geschlechtsregister des Matthäus. In dem siebenten Felde thront Maria mit der Spindel (ihr zur Seite steht der Verkündigungsengel), in dem achten der Erlöser selbst. Andere Vorfahren Christi sind als Brustbilder in Medaillons an dem äußersten Rande zwischen Blattgewinden angebracht, wieder andere in den Zwickeln der Hauptfelder. Außerdem noch in der mittleren Felderreihe die vier Kardinaltugenden, zweimal die Evangelistenzeichen, dann die Evangelisten selbst, die vier Paradiesesflüsse, Propheten. Die künstlerische Stufe, auf welcher dieses Werk steht, ist ungefähr die des Hermann-Psalters. Der alte, abgestorbene Stil ist im Geiste der Wahrheit und Schönheit nochmals zum Leben geweckt worden. Die Darstellung der Evangelisten, der Paradiesesflüsse entspricht Darstellungen des gleichen Stoffes in der Ottonenzeit; doch die Köpfe der Evangelisten sind von größerem Ausdruck als dort und die Absicht, zu individualisieren, bleibt nicht verborgen. In der Verkündigung wurde zwar das aus der byzantinischen Malerei stammende Motiv verwendet — auch das Malerbuch vom Berge Athos giebt Marien die Spindel in die Hand —, doch das Gesicht der Maria ist edler, blühender, die Gewandung freier behandelt, als in den Werken hieratischer Kunst. Das stärkste Zeugnis für das bedeutende Wollen des Künstlers ist die Darstellung des ersten Elternpaares; bei aller Sprödigkeit der Umrißlinie kann sich doch kein gleichzeitiges Werk der Buchmalerei mit diesem an Adel und Richtigkeit der Verhältnisse messen. Das Rankenornament mit seinem spärlichen, etwas krautigen Blattwerk entspricht völlig der ornamentalen Stilwandlung, über welche die Buchmalerei schon unterrichtete. Der Grund der Bilder ist ein tiefes Blau, die Farben sind lebhaft, ohne bunt zu sein, und von glücklicher dekorativer Wirkung.**)

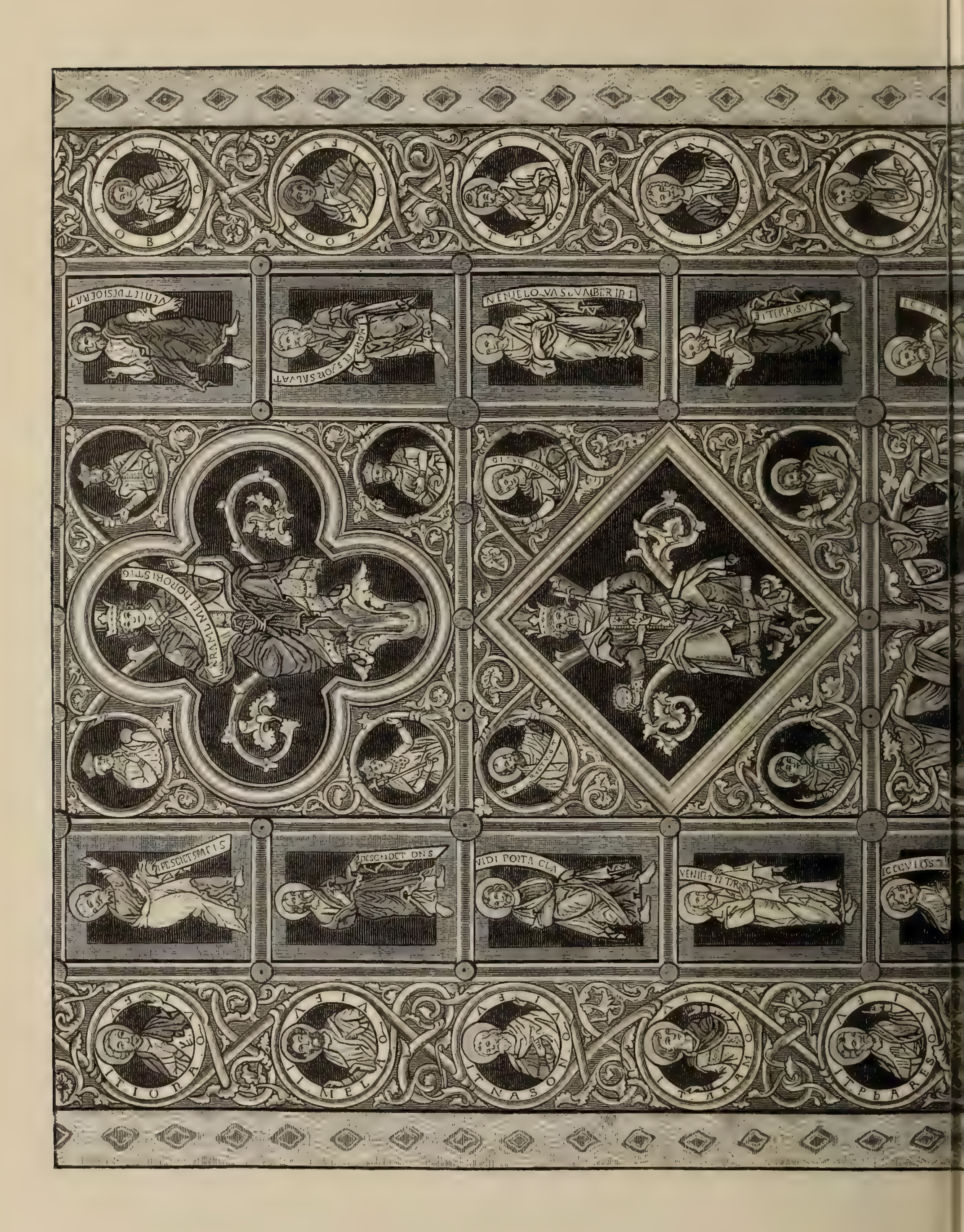
Die Tafelmalerei hatte bislang im wesentlichen profanen Aufgaben oder höchstens häuslichen Andachtszwecken gedient; in der hier geschilderten Periode begann man sie auch öfter für den Schmuck des Altars in Dienst zu nehmen. Das Tafelbild erscheint als Antependium oder als Altaraufsatz. Die altchristliche Sitte, auf den Altartisch

---

*) Eine ausführliche Beschreibung mit vier Lithographien gab Rahn in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XVII (1872), S. 113 ff.). Vgl. dazu Repertorium f. K., V, S. 406 ff.

**) Im Jahre 1662 zum Teil zerstört, erfuhr die Decke 1855 ff. eine gründliche Restauration. Eine gute Abbildung in Farbendruck veröffentlichte Kratz bei Storch und Kramer in Berlin.







Teil von dem Deckengemälde des Mittelschiffs der St. Michaelskirche zu Hildesheim.





Soester Antependium: Christus vor Kaiphas; Kreuzigung; die Marien am Grabe.

Königl. Gemäldegalerie zu Berlin.



nichts außer dem Kreuz, den Leuchtern und dem Reliquienschrein zu setzen, dürfte vor dem elften Jahrhundert nur äußerst selten verlassen worden sein. Wenn man dies aber in vereinzelten Fällen that, geschah es wohl zu gunsten kostbarer Metallaufsätze. Erst als diese Neuerung Verbreitung gefunden hatte, mochten da, wo reiche Mittel mangelten, Altaraufsätze aus Holz mit Malereien versehen beliebt werden. Aus ihnen entwickelten sich dann schnell die Flügelaltäre. Von altchristlicher Zeit her war es auch Sitte, den Altartisch mit kostbaren gewebten Stoffen oder aus edlem Metall gefertigten Vorsatzplatten zu umkleiden. Diese Sitte war auch in Deutschland heimisch; das prächtigste Zeugnis dafür ist der dem Baseler Dom entstammende sogenannte Goldene Altar im Museum des Hotel de Cluny in Paris, der eine Schenkung Heinrichs II. war. Im zwölften Jahrhundert wurden wahrscheinlich, wo Mittel zu kostbaren Umhüllungen mangelten, mit Malereien geschmückte Antependien aus Holz verwendet. So ist uns denn in einem solchen Antependium aus Holz das älteste Werk deutscher Tafelmalerei erhalten: es ist dies das Antependium der Walpurgiskirche zu Soest, das in der Sammlung des westfälischen Kunstvereins zu Soest aufbewahrt wird. In der mittleren Abteilung thront innerhalb eines Vierpaß Christus, bärtig, aber von jugendlicher Bildung, mit segnender Gebärde. Außerhalb des Vierpaß die Evangelistenzeichen. In den beiden seitlichen Abteilungen stehen in Doppelarkaden: Walpurgis und Maria (letztere kenntlich an den sieben Tauben, welche in sieben Scheiben sitzen, die sie trägt), Johannes der Täufer und ein Bischof, vielleicht Augustinus. In Medaillons werden noch zwei Prophetenbrustbilder sichtbar. Christus ist — man möchte sagen — deutscher als jene vier Heiligen, die in Gesichtsschnitt, Gewandung und selbst in der Färbung des Fleisches an byzantinische Tafelbilder erinnern. Solche Einflußnahme in der Zeit des künstlerischen Aufschwunges darf nicht wunder nehmen; das Tafelbild, das häuslichen Andachtsbedürfnissen leicht dienen konnte, war seit lange einer jener Ausfuhrartikel byzantinischer Kunstindustrie, mit dem Byzanz das Abendland überschwemmte. Die Farben sind in Tempera auf Goldgrund aufgetragen, dieser wieder auf sehr sorgfältig zubereiteten, geglätteten Kreidegrund, mit welchem die sehr schwere Eichenholztafel überzogen ist. Die Entstehungszeit dieses Altarvorsatzes fällt wohl mit der Gründung des Walpurgisstiftes (1166) zusammen. Ein zweites hervorragendes Werk deutscher Tafelmalerei ist ein Altaraufsatz aus der Kirche der heil. Maria zur Wiese in Soest, jetzt im Museum zu Berlin. In der mittleren Abteilung ist die Kreuzigung, in den seitlichen Christus vor Kaiphas und die Marien am Grabe dargestellt. Die Auffassung der Motive zeigt keine Neuerung; die Umrisse der Komposition der Marien am Grabe sind schon von der karolingischen Malerei der altchristlichen entlehnt worden, aber formal hat dieses Motiv doch hier seine vollkommenste Ausgestaltung gefunden, und in den beiden anderen Darstellungen tritt neben der lebensvolleren Gruppierung, in welcher sich eine starke Empfindung selbständigen Ausdruck schafft, der Drang nach Individualisierung bedeutsam hervor. Die Körperverhältnisse sind schlank, die Modellierung des Christusleibes von auffälliger Sorgfalt, die Gewandung ohne Unruhe, von gutem, den Formen sich anschmiegendem Fall. Die Farben sind harmonisch gestimmt, der tiefbräunliche Ton im Fleische ist wohl nachgedunkelt und die Folge der stark harzigen Farbenmischung. Die Zeit der Entstehung ist das Ende des zwölften Jahrhunderts. Ein anderer Altaraufsatz im

Berliner Museum, sowie der frühere der Marienkirche zur Wiese in Soest entstammend, gehört schon den ersten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts an, doch ist auch dabei ein Zeugnis der fortschreitenden Entwickelung. Nicht daß er jenes frühere Werk an Feinheit der Formen und sorgfältiger Technik erreichte oder gar überträfe, aber während der Künstler dort die überkommene Formensprache nur veredelte und verlebendigte, kommt hier nicht bloß selbständige Empfindung, sondern auch Kraft, die aus Eigenem gestaltet, zum Durchbruch. In der mittleren Abteilung des Aufsatzes ist die Dreieinigkeit dargestellt: Gott Vater, thronend, hält in den ausgestreckten Händen das Kreuz mit dem Sohne; über dem Kreuz — in der Höhe der Brust Gott Vaters — eine Scheibe mit der Taube des heiligen Geistes. In diesem Dreieinigkeitsbilde ist eine der ältesten individualisierenden Darstellungen Gottes des Vaters erhalten. Ob das Dogma von der gleichen Wesenheit des Vaters und des Sohnes der selbständigen künstlerischen Gestaltung Gottes des Vaters hindernd in den Weg getreten war? Das Gesicht Daniels (VII, 9): Und der Alte setzte sich, deß Kleid war schneeweiß und das Haar auf seinem Haupt wie reine Wolle —, hätte die Grundlinien der Gestaltung geben können. Dennoch aber hat die mittelalterliche Malerei in den Genesisdarstellungen Gott Vater nach dem Typus des Sohnes dargestellt. Es war wohl auch der Einfluß jenes Dogmas, welches die mittelalterliche Malerei bestimmte, das Geheimnis der Dreieinigkeit durch drei nebeneinander sitzende Personen vom Typus des Sohnes zu veranschaulichen. Der geheimnisvolle Alte der Eingangsverse des sechsten Kapitels der Apokalypse war zwar von der karolingischen Malerei aus der altchristlichen Kunst herübergenommen worden, doch ohne Einfluß auf die spätere Darstellung des Gott Vater-Typus geblieben. Nun tritt in dem Soester Altaraufsatz eine Bildung Gottes des Vaters auf, die von dem Geiste der Visionen Daniels und Johannes erfüllt ist. Wohl ist sie keine Neuschöpfung; in dem wie in flammigen Strähnen mächtig niederwallenden Haar mit der dreiteiligen Scheitellocke, in dem gewaltigen, geteilten Barte, selbst in der Art der Gewandung ist der Abraham der Buchmalerei wiederzuerkennen, der in seinem Schoß die Gerechten sammelt. War es tiefgrundiger Ideengang oder oberflächliche Anlehnung, welches den Künstler hier bestimmte, diesen Typus für die Darstellung des Vaters zu verwenden? in jedem Falle aber hatte er damit eine Idealbildung hingestellt, welche auch von der folgenden Entwickelung nicht bloß festgehalten, sondern auch an Gewalt unmittelbaren Eindrucks nicht übertroffen wurde. In den beiden Seitenabteilungen sind Maria und Johannes dargestellt, beide von machtvoller Bildung und ausdrucksvoller Bewegung; die kräftigen, doch edlen Köpfe, mit dem langgewellten, bei Maria lose, bei Johannes in Strähnen niederfallenden Haar haben keinen Zusammenhang mehr mit den überlieferten altchristlichen Typen. Die Gewandbehandlung ist in der Anordnung der Hauptmotive schwungvoll und erhaben, verliert sich aber in den Einzelheiten ganz in eine Überfülle unruhigen spitzen Gefältels. Mehr als künstlerische Zeitmode, ein ganz persönlicher Geschmack giebt sich gerade in dieser Gewandbehandlung kund, und man erkennt, wenn nicht den gleichen Meister, so doch dieselbe Schule, aus der die Wandbilder der Nikolauskapelle zu Soest hervorgegangen.*)

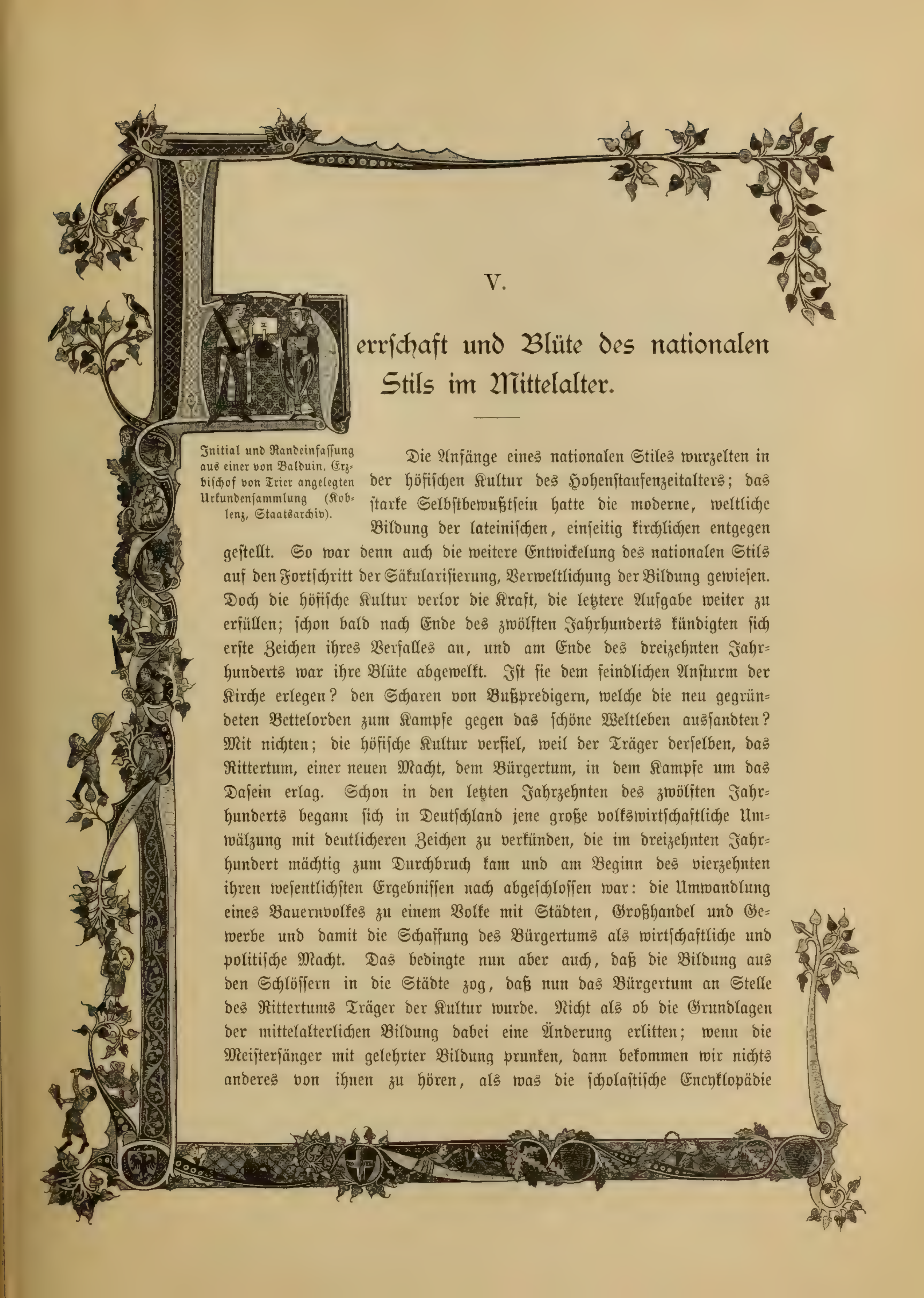
*) Abbildungen der drei geschilderten westfälischen Werke der Tafelmalerei in der sorgfältigen Arbeit von Heereman v. Zuydwyk: Die älteste Tafelmalerei Westfalens (Münster, 1882).

Ein sächsisches Werk der Tafelmalerei, doch schon aus dem letzten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts — ist ein Antependium im Kloster Lüne bei Lüneburg. In der mittleren Abteilung wieder die Dreifaltigkeit, in den beiden seitlichen je vier Szenen aus der Geschichte Christi. Gotische Einzelheiten in der Dekoration weisen entschiedener auf die vorgeschrittene Zeit der Entstehung, als die Komposition, der Stil und selbst die Technik. Es steht somit keinesfalls auf der Höhe der künstlerischem Leistungen der Soester Schule. Für die Tafelmalerei der Rheinlande sind bezeichnend zwei Tafeln in der Taufkapelle des Doms zu Worms, die wohl ursprünglich die Schutzthüren eines Reliquienschreines gebildet haben: auf der einen Tafel Petrus und Paulus, auf der anderen Stephanus und ein heiliger Bischof. Auch diese Werke gehören der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts an. Der Süden Deutschlands hat aus dieser Periode kein Werk der Tafelmalerei aufzuweisen, das an künstlerischem Wert jenen westfälischen Leistungen gleichkäme. Der Maler einer Tafel in der Stiftskirche des fränkischen Heilsbronn mit vier Darstellungen aus der Geschichte Christi (Verrat des Judas, Christus vor Pilatus, Auferstehung und Himmelfahrt) übertrug im wesentlichen die Grundsätze der kolorierten Umrißzeichnung auf die Temperamalerei; dabei ist seine Zeichnung wenig sicher, die Bewegungen sind gezwungen, die Köpfe von geringem Ausdruck, die Gewandung von schematischem Gefältel. Der Rosenheimer Altaraufsatz im Münchener Nationalmuseum (Krönung Mariens) aus derselben Zeit (ungefähr 1250) ist zwar feiner in der Zeichnung, vorgeschrittener in der Formenbildung, entbehrt aber auch jener Größe und Freiheit des Stils, wie sie dem Soester Altaraufsatz in Berlin eigen ist. Die Zahl der vorhandenen wichtigeren Denkmäler ist damit erschöpft; daß man aber aus ihrer geringen Zahl nicht auf ihr seltenes Vorkommen im zwölften und dreizehnten Jahrhundert schließen darf, beweist Theophilus, der in seiner schon früher hier erwähnten Kunstencyklopädie ein besonderes Kapitel der Technik der Altarbilder (De Tabulis Altarium, also wohl Antependien und Aufsätze) widmete. Es war nur die forteilende Entwickelung des Geschmacks und der Kunstideale, welche Werke rücksichtslos zerstörte, bei welchen die Kostbarkeit des Materials die Schonung nicht befürwortete. Aber auch die wenigen erhaltenen Denkmäler legten Zeugnis dafür ab, daß die Tafelmalerei gleiche Wege ging, wie die Wandmalerei und die Guachemalerei. Durch die Technik fester an die Vergangenheit gebunden, dazu ausschließlich auf den religiösen Stoffkreis gewiesen, dessen Haupttypen der überkommene Stil entwickelt und so gleichsam zu kanonischer Geltung gebracht hatte, trennte sie und die Wandmalerei sich nur schwer und zögernd von der überkommenen Formensprache. Doch endlich konnten auch sie den neuen Formenidealen sich nicht mehr verschließen, und der Bruch mit der Vergangenheit mußte sich endlich auch hier vollziehen. Es war nur naturgemäß, daß die Wandmalerei, wo sie der Buchmalerei nacheifernd, den neuen ästhetischen Idealen gerecht zu werden suchte, wie jene eine Vereinfachung der künstlerischen Mittel zunächst anstrebte, also die künstlerischen Grundsätze der kolorierten Federzeichnung auf die Wandmalerei übertrug. Auch einzelne der wenigen Reste der Tafelmalerei jener Zeit wiesen auf eine gleiche Absicht hin, wenngleich solchem Streben nur die hochentwickelte Soester Schule einen wirklichen künstlerischen Erfolg an die Seite setzen konnte.

So zeigte die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts den Sieg der volkstümlichen

Richtung auch da vorbereitet, wo schon die Stoffe das Ansehen der Überlieferung am stärksten wahren und wo die Schwierigkeiten der Technik am meisten von Neuerungen abschreckten und zu geistesstumpfem Nachschaffen aufforderten. Wie dieser Sieg aber dadurch vorbereitet worden war, daß das Laienelement sich immer entschiedener zur künstlerischen Thätigkeit herandrängte, so mußte er auf allen Gebieten endgültig errungen werden, als das Bürgertum der Bildungserbe sowohl des Rittertums wie des Klerus geworden und die eigentlichen Pflegestätten der Malerei nicht mehr die Schreibstuben der Klöster, sondern die Werkstuben zünftiger Bürger waren.

Von da an erst konnte die mittelalterliche Empfindungswelt auch in der Malerei zu klarer, nicht stammelnder künstlerischer Aussprache ihres Inhalts gelangen.



V.

Herrschaft und Blüte des nationalen Stils im Mittelalter.

Initial und Randeinfassung aus einer von Balduin, Erzbischof von Trier angelegten Urkundensammlung (Koblenz, Staatsarchiv).

Die Anfänge eines nationalen Stiles wurzelten in der höfischen Kultur des Hohenstaufenzeitalters; das starke Selbstbewußtsein hatte die moderne, weltliche Bildung der lateinischen, einseitig kirchlichen entgegen gestellt. So war denn auch die weitere Entwickelung des nationalen Stils auf den Fortschritt der Säkularisierung, Verweltlichung der Bildung gewiesen. Doch die höfische Kultur verlor die Kraft, die letztere Aufgabe weiter zu erfüllen; schon bald nach Ende des zwölften Jahrhunderts kündigten sich erste Zeichen ihres Verfalles an, und am Ende des dreizehnten Jahrhunderts war ihre Blüte abgewelkt. Ist sie dem feindlichen Ansturm der Kirche erlegen? den Scharen von Bußpredigern, welche die neu gegründeten Bettelorden zum Kampfe gegen das schöne Weltleben aussandten? Mit nichten; die höfische Kultur verfiel, weil der Träger derselben, das Rittertum, einer neuen Macht, dem Bürgertum, in dem Kampfe um das Dasein erlag. Schon in den letzten Jahrzehnten des zwölften Jahrhunderts begann sich in Deutschland jene große volkswirtschaftliche Umwälzung mit deutlicheren Zeichen zu verkünden, die im dreizehnten Jahrhundert mächtig zum Durchbruch kam und am Beginn des vierzehnten ihren wesentlichsten Ergebnissen nach abgeschlossen war: die Umwandlung eines Bauernvolkes zu einem Volke mit Städten, Großhandel und Gewerbe und damit die Schaffung des Bürgertums als wirtschaftliche und politische Macht. Das bedingte nun aber auch, daß die Bildung aus den Schlössern in die Städte zog, daß nun das Bürgertum an Stelle des Rittertums Träger der Kultur wurde. Nicht als ob die Grundlagen der mittelalterlichen Bildung dabei eine Änderung erlitten; wenn die Meistersänger mit gelehrter Bildung prunken, dann bekommen wir nichts anderes von ihnen zu hören, als was die scholastische Encyklopädie

der Herrad oder des Vinzenz von Beauvais für die Welterklärung beigebracht hatte. Selbst jene Strebungen, die auf einen unmittelbaren Verkehr des Christenmenschen mit Gott abzielen und damit im tiefsten Grunde auf die Emanzipation des Laientums vom Klerus lossteuern, waren nicht neu, sie ergreifen nur jetzt größere Kreise. Wenn der Straßburger Kaufmann Rulman Merswin jene begnadeten Laien, die in und mit Gott sind, für bessere Seelenführer und Gewissensräte als die Priester erklärte, so hatte er damit nicht den Weg verlassen, welchen schon in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts die Gesichte religiös stark erregter Frauen, wie die der Hildegard von Bingen oder Elisabeth von Schönau, wiesen, und auf welchen die spekulative Mystik — Meister Eckhardt voran — wandelte; er hat nur als ein im thätigen Leben stehender Laie die praktischen Folgerungen daraus gezogen.*) Es mehren sich überhaupt im vierzehnten Jahrhundert die Keime, aus welchen eine neue Weltanschauung emporwachsen sollte, ihr kräftiges Wachstum sah freilich erst das folgende Jahrhundert. Auch Kunst und Dichtung wurden nun ganz bürgerlich, das Handwerk, dessen größte Zeit nun begann, drückte ihnen seinen Stempel auf. Der geistige Gesichtskreis war zunächst noch enge, der Lern- und Lehrtrieb groß, doch immer auf praktische Ziele gerichtet. Die Dichtung kam dabei nicht gut weg, um so besser die Kunst. Der phantastische Idealismus der abenteuernden ritterlichen Poeten, ihr Empfindungspathos und wieder Empfindungsfrische, der Bilderreichtum, der ihrer Weltkenntnis entsprach, dazu die leichte liebenswürdige Form in der Aussprache dessen, was sie zu sagen hatten, das alles war den Meistersängern fremd, welche zwar noch zur Zeit des Minnegesangs auf den Plan traten, jetzt aber erst ihn ganz beherrschten. Lehre und Kunst — oder besser Künstelei erschwerte noch mehr den Aufschwung der Phantasie, „menschliches Fachwerk in eine himmlische Gabe" gebracht; das Lehrgedicht, die Fabel, die Satire und vor allem die Spruchdichtung traten in den Vordergrund. Was die Dichtung nicht vertrug, den handwerklichen Zug, das kam der Kunst zunächst zu gute. Es ist hier von der Architektur nicht zu reden, welche in dem hochentwickelten Handwerk die Grundbedingung für die Lösung ihrer gewaltigen kühnen Aufgaben besaß. Die Malerei bedurfte nicht minder des gediegenen handwerklichen Bodens. Es zeigte sich ja schon, daß es die Schwierigkeiten der Technik waren, welche die Malerei hinderten, auf allen Gebieten den Forderungen des entwickelteren feineren Geschmacks der vornehmen Gesellschaft und dem naiven Wahrheitshunger des Volksgemütes gerecht zu werden. Deshalb war ja nicht etwa das Tafelbild oder Wandbild, sondern die flotte mit der Feder hingeworfene Illustration einer Dichtung oder Legende der eigentliche Dolmetsch der künstlerischen Wünsche des Zeitalters geworden. Die Entwickelung einer Werkstattüberlieferung that Not, die von vornherein auf den Boden des Neuen sich stellte. Die konnte sich nicht mehr in den Klöstern bilden; geistige Verwilderung und religiös-sittliche Reformbestrebungen hatten in gleicher Weise im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts die Klöster der Pflege der

*) Auf das Jahr 1349 schreibt die Limburger Chronik: Da das Volk den großen Jammer sahe vom Sterben, das auffm Erdreich war, da fielen die Leut gemeinlich in große Reue ihrer Sünden, und suchten Pönitentien, und thäten das mit eignem Willen, und nahmen den Pabst und die heilige Kirch nicht zu Hülff und zu Rat, das große Thorheit war, und große Unvorsichtigkeit, und Versäumnis und Verstopfung ihrer Seelen.

Wissenschaft und der Malerei entfremdet, und wo ja noch Schaffenstrieb vorhanden, da hielt man zähe am Alten fest und kopierte ohne Bedenken die Formen früherer Jahrhunderte.*) In der bürgerlichen Werkstube dagegen waltete ein frischer, arbeitsfroher, dem Fortschritt zugewandter Geist. Ein Mann, der mit scharfem Auge den Umschwung der Dinge, der sich im dreizehnten Jahrhundert vollzog, beobachtete, rühmt diesen rüstigen vorwärtsschreitenden Geist: Homines mechanicarum artium simplices in artibus (nämlich noch am Ende des zwölften Jahrhunderts) et postea in eis plurimum profecerunt.**) Das Alte störte ja auch nicht diese rüstigen Meister. Sie wurden weder durch Schätze, wie sie die Klosterbibliotheken besaßen, zur Nachahmung eingeladen, noch konnten sie und mochten sie so leicht wie der malende oder bildende Mönch nach den alten technischen Rezeptbüchern greifen. Wie die Tafel oder die Leinwand zu grundieren, wie die Farben zu mischen, welche Bindemittel am zweckmäßigsten zu gebrauchen, das mußte durch eifriges Versuchen nun erst wieder Eigengut der Werkstatt werden — und die Gründlichkeit und Gediegenheit des Handwerkes wurde die Voraussetzung nächster künstlerischer Erfolge. Doch auch nach anderer Seite hin gewann die Kunst in der Werkstube des zünftigen Bürgers. Der Mönch hatte sein Auge vor der Natur verschlossen oder sie doch nur mit zaghaften Blick betrachtet, denn ihn lehrte die Schrift, daß die Natur vom Bösen sei; dem Ritter erblaßte sie vor der glänzenden Zauberwelt, die seine Phantasie sich schuf. Das Stück Welt, das der in den Stadtmauern eingeschlossene Bürger kannte, war meist nicht groß; und der Flug der Phantasie ging kaum darüber hinaus; aber um so mehr fand er sich darin wirklich zu Hause, um so schärfer hatte sein Auge es beobachtet, und um so eigenwilliger strebte er darnach, es künstlerisch zu bewältigen. Die in dem kleinen Gesichtskreis angestellten Beobachtungen und Wahrnehmungen fanden Einlaß in die Malerei und brachten sie so der Natur immer näher. Der Landschaft, der Tierwelt kam zwar dieser Eifer, Beobachtungen zu verwerten, zunächst noch wenig zu gute, um so mehr der Darstellung der Menschen, und zwar nicht bloß des Menschen an sich in der Äußerung seines Thuns und Leidens, sondern auch in der Charakteristik des Individuellen, Bildnisartigen und in der schärferen Hervorhebung der einzelnen Teile des menschlichen Organismus und wiederum ihres Verhältnisses zueinander. Dieser Fortschritt wurde allerdings nicht gleich merkbar. Die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ringt zu sehr mit der Technik, um in der Formengestaltung einen starken Schritt über das dreizehnte Jahrhundert hinaus machen zu können. Das Formenideal, dem zunächst gehuldigt ward, entfernte sich wenig von dem, wie es die höfischen Epiker und deren Illustratoren im vorigen Zeitraum festgestellt hatten. Die Körper sind übermäßig schlank und infolge der schmalen Taille von schwächlichem Aussehen. Arme und Beine sind mager, die Hände meist zu lang,

*) Sehr bezeichnend ist hier ein aus dem Kloster Zwiefalten herrührendes Evangeliar in der Stuttgarter Bibliothek (Bibl. 4° 40), das nach Schrift und Initialen zweifellos dem vierzehnten Jahrhundert angehört, und dessen Vollbilder vollständig karolingisch-ottonischen Kunstcharakter tragen. Ein Breviarium Romanum in der Stiftsbibliothek in St. Gallen (Nr. 402), wiederum aus dem vierzehnten Jahrhundert, unterscheidet sich in seinen Malereien nicht von Durchschnittsleistungen der Deckmalerei vom Ende des zwölften Jahrhunderts.

**) De rebus Alsaticis ineuntis saeculi XIII. Mon. GG. SS. XVII. S. 232.

das Gesicht ist ein regelmäßiges Oval, mit kleinem Mund, feiner Nase, mandelförmigen Augen, hochstehenden Augenbrauen, das Haar ist lang und gewellt. Die Bewegungen sind heftig oder geziert, nicht immer glücklich im Ausdruck der Empfindungen, deren Stufenleiter übesdies gar nicht groß ist. Die Behandlung der Gewandung sieht über den Knochenbau des Körpers ganz hinweg; die langen Gewänder aus den modischen schweren Stoffen, die auch von den Männern bei feierlichen Anlässen getragen wurden, regten das Auge des Malers nicht an, die Gewandung als das treue Echo des Formenorganismus zu behandeln. Erst in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts traten die Erfolge jener stillen gediegenen Werkstattarbeit zu Tage. Von außen kommende Einwirkungen fehlten wohl dabei nicht, aber die treibende Kraft war doch der Ernst künstlerischer Gesinnung und die aus der Tiefe des Volksgemütes heraus gestellte Forderung nach Wahrheit der Empfindung, aber auch der leiblichen Erscheinung.

Schon meldete sich in dieser Zeit auch der Eigenwille der Persönlichkeit in der Auffassung der Naturformen von Seite des Künstlers, und zwar so stark, daß zum erstenmale bestimmte Meisterschulen voneinander gesondert werden können. Allerdings eine so machtvolle Künstlerpersönlichkeit wie sie Italien am Anfange seiner Entwickelung an Giotto besaß, welcher der italienischen Malerei von Sizilien bis Oberitalien hinauf bestimmte Wege wies, fehlte Deutschland; es machte sich auch jetzt schon fühlbar, daß den wenigen durch die Kraft der Begabung von der Umgebung sich abscheidenden Künstlerindividualitäten die weit ausgreifende Bildung mangelte, wie sie in Italien Giotto, Simone Martini oder Orcagna eigen war; die Klärung der künstlerischen Ziele, die Vervollkommnung der künstlerischen Mittel hätte dabei in gleichem Maße gewonnen, und die Entwickelung der deutschen Malerei wäre in ihrem Fortgang nicht bloß eine schnellere, sondern auch in ihren Erfolgen eine glücklichere geworden.

Das Gebiet, auf welchem der Fortschritt der Entwickelung am kräftigsten merkbar war, blieb wie früher auch noch in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts die Buchmalerei, erst in der zweiten Hälfte ging diese bevorzugte Stellung auf die Tafelmalerei über, die von da an der eigentliche Träger der Entwickelung wurde.

Das Aufblühen der Städte hatte die Laienbildung verallgemeinert; die Nachfrage nicht bloß nach unterhaltenden, sondern auch nach belehrenden Büchern wurde größer; ja mehr als die Dichter sprachen den zünftigen Bürger, der politisch zu fühlen begann, die Geschichten und Weltchroniken an; dazu gesellten sich bedeutungsvoll die Rechtsbücher. Der Illustration mochte man nirgends entbehren; wenn sie in den Rechtsbüchern vielleicht oft die Aufgabe hatte, über den Inhalt ohne Kenntnis der Schrift zu unterrichten, so mußte sie doch auch in Geschichte und Dichtung der Phantasie des Lesers zu Hilfe kommen.

In bezug auf die Technik sondern sich zwei Richtungen voneinander ab, die beide auf die weitere Entwickelung der Malerei zielbestimmend einwirkten.

Die eine erscheint als die Fortsetzung jener Manier, die im eigentlichen Sinne auf deutschem Boden erwuchs und sich entwickelte, nur daß zur flotten Umrißzeichnung die Farbe nun in ausgedehnterem Maße trat, da neben leichter Antuschung auch öfters der Schatten mit derben Strichen gezogen und Einzelheiten vollständig in Deckfarbe gegeben wurden. Aber stets meidet diese Manier peinlich sorgsame, gleichmäßige Ausführung, sie behielt einen Zug von frischer Improvisation bei.

Diese Manier, seit karolingischer Zeit die eigentliche Kunstsprache der volkstümlichen Richtung, blieb noch jetzt die eigentliche künstlerische Sprache der Volkskunst und sie blieb auch in Volksgunst, bis der entwickelte Holzschnitt an deren Stelle trat. Wie früher, so blieb es im wesentlichen auch jetzt, das Ästhetische trat hinter das Ethische zurück, die Forderung nach Wahrheit, Klarheit und Deutlichkeit übertönte die Forderung nach Schönheit, Anmut und Gefälligkeit. Den Inhalt des zu illustrierenden Textes in bezeichnender Weise zum Ausdruck zu bringen, galt als erste Forderung; solches Zielen nach Gemeinverständlichkeit mußte einen flotten, kecken Naturalismus der Schilderung am frühesten und entschiedensten anbahnen; kein Wunder, daß der Naturalismus des fünfzehnten Jahrhunderts uns als die Reife jener Keime erscheinen wird. Der Volksgunst stellte sich Fürstengunst gegenüber, und der Volkskunst höfische Kunst. Die kam aus Paris, das im dreizehnten Jahrhundert ebenso als Mittelpunkt der Kultur gelten wollte und betrachtet wurde, wie im achtzehnten.

Der große Aufschwung, welchen Frankreich unter der Regierung Ludwigs IX. nahm, kam nun auch der Buchmalerei zu gute. Bis dahin hatte diese an der glänzenden Entwickelung, welche Architektur und Plastik genommen, keinen oder nur einen geringen Teil gehabt. Noch am Ende des zwölften Jahrhunderts stand sie weit hinter der deutschen Buchmalerei zurück. Nun wurde es anders; Ludwig IX. selbst war ein großer Bücherfreund und seine Neigung teilten der Adel und das reiche Bürgertum. Die Buchmalerei — hier Illuminierkunst genannt, wie Dante anmerkte (Fegefeuer, XI. 81) — wurde ein verbreitetes bürgerliches Gewerbe, so daß schon 1292 die Pariser Steuerrolle zwölf, die von 1300 fünfzehn steuerpflichtige Enlumineurs verzeichnen konnte. In den für Ludwig IX. angefertigten Handschriften vollzog sich der Umschwung in Stil und Technik; an Stelle der unregelmäßig kolorierten harten, oft unsicheren Umrißzeichnung trat eine feine sorgfältige Federzeichnung, deren Umrisse gleichmäßig mit Deckfarbe ausgefüllt wurden. Modellierung und Rundung des Körpers wurden zunächst nicht angestrebt; die Farben decken gleichmäßig, ungebrochen und ohne Schattierung die Fläche. Die Faltenmotive der Gewandung wurden mit feiner spitzer Feder eingezeichnet. Das Nackte war meist aus dem Pergament ausgespart, nur die Wangen erhielten rote Flecken; die Zeichnung des Nackten war mit feiner Feder ausgeführt. Die Darstellungen, die bald als Initialfüllungen dienten, bald selbständig in den Text gesetzt wurden, zeigen in ersterem Falle meist eine reiche architektonische Umrahmung. Die Hintergründe waren anfangs noch öfters goldig, später kam das Teppichmuster zu ausschließlicher Herrschaft. Die Ornamentik erhielt durch das Dornblattmuster den bezeichnenden Charakter; das Rankenwerk, an das es sich ansetzt, wurde aber bald der Tummelplatz übermütigen Humors und kecker phantastischer Laune. Die „Droleries“, wie man die Ergebnisse dieser phantastischen Künstlerlaune nennt, rufen die Gestaltungen in das Gedächtnis, welche schon die merowingische Buchstabenornamentik ins Leben rief*), und ebenso sind sie verwandt der Zauberwelt, in welcher

*) An solche Anregung oder an die Wirkung von Nachklängen möchte man um so eher denken, als gleichzeitig in der französischen Buchmalerei Initialbildungen uns entgegentreten, die uns unmittelbar an merowingische Buchstabenbildungen — natürlich die Motive in reicherer künstlerischer Ausgestaltung — erinnern. Man vergl. z. B. die in Lecoy de la Marche: Les Manuscrits et la Miniature S. 179 gegebene Abbildung einiger Initiale aus Urkunden König Karls V.

sich die deutsche Ornamentik schon im zwölften Jahrhundert gern erging. Nur bunter ist diese Welt des französischen Künstlers, graziöser die Laune, und unmittelbar kündigt sich die Tendenz an, ähnlich der volkstümlichen Dichtung, das Tolle und Verkehrte des ganzen Welttreibens und der einzelnen Stände zu verspotten.

Die Fortentwickelung dieser Technik verlief in Deutschland wie in Frankreich: man schritt bald von dem gleichmäßig dünn deckenden Auftrag in ungebrochenen Tönen zur modellierenden Deckmalerei vor. Auf dieser Stufe begann auch dieser Zweig der Buchmalerei wieder voll und ganz in die deutsche Kunstentwickelung einzumünden. Da man unabhängig von der technischen Überlieferung der Vergangenheit den Weg gemacht hatte, dann aber auch französische Vorbilder nicht kopierte, sondern nur künstlerische und technische Anregungen schöpfte, so kam nun erst ohne Rückhalt nicht bloß das moderne, sondern auch das nationale Farbengefühl zum Durchbruch — und nicht bloß das Farbengefühl — auch die Farbenfreude, denn zweifellos hat die reiche Farbentonleiter, welche die Buchmalerei jetzt entfaltete, die Empfindlichkeit des Auges für Farbenreize in hohem Maße gesteigert. Die Tafelmalerei konnte davon nur gewinnen.

Mit dem Auftreten der französischen Illustrationstechnik in Deutschland gewann auch die französische Ornamentation starken Einfluß auf die deutsche Buchmalerei.

Schon im vorausgehenden Abschnitt (S. 107 fg.) wurde darauf hingewiesen, daß der Höhepunkt der ornamentalen Entwickelung überschritten war, daß namentlich die Initialornamentik unaufhaltsamem Verfall entgegenging. Im vierzehnten Jahrhundert ist dieser Verfall vollständig geworden. Der Kreis der Entwickelung war geschlossen. Auf die Tierornamentik der Stammeszeit war die Band- und Pflanzenornamentik gefolgt; dann hatte man sich wieder den Tierformen zugewandt, doch nicht im Sinne ornamentaler Abwandlung, sondern entsprechend den naturalistischen Regungen der Zeit hatte man die Tiergestalt in ganz realistischer Auffassung ohne weitere Rücksicht auf die Architektur des Buchstaben in der Initialornamentik verwendet. Damit hatte sich die Ornamentik vom Buchstaben überhaupt losgelöst, die Verzierung war sich Selbstzweck geworden, und es war nur folgerichtig, wenn man jetzt die Aufgaben dieser Verzierung höher stellte und den Initial einfach als den Rahmen für eine bildliche Darstellung betrachtete. Solange nun noch die Buchmalerei in Blüte blieb, stand der Bilderinitial im Vordergrunde der künstlerischen Ausstattung. Nach französischem Vorbilde ließ man dann ohne organischen Ansatz vom Bilderinitial Rankenwerk auslaufen, das nicht selten alle Blattseiten umschlang. Das Rankenwerk war anfänglich ziemlich mager; das Dornblatt, wechselnd in Grün, Rot, Gold tritt in den Vordergrund, bald traten dann auch andere im Sinne der gotischen Architekturornamentik ganz naturalistisch behandelte Blattformen, wie besonders oft das Eichen- oder Weinblatt, auf. Belebt wurde das Rankenwerk wie bei den französischen Vorbildern durch jene phantastischen, kecken, launigen, oft aus der Tiersage, oft aus dem Alltagsleben genommenen Darstellungen, für deren Aufnahme in Deutschland schon der Boden durch die Ornamentik der vorigen Periode vorbereitet worden war. Wo diese reiche Art von Ausstattung des Initials mangelte, trat — in reicherer Entwickelung — jene kalligraphische Art der Ausschmückung des Initials auf, die sich schon in der vorigen Periode, und zwar schon am Ende des zwölften Jahrhunderts,

angekündigt hatte. Nur ward es jetzt Regel, daß der innere Raum des Initials oder der viereckige Grund desselben eine Füllung erhielt, die aus vegetabilen oder geometrischen Mustern bestand. Die Farben wurden dafür matter als beim Initialkörper gewählt, am öftesten mennigrot, schon weniger oft mattblau.

Aus einer Handschrift d. Kölner Archivs (13. Th. 2. K.).

Auf dem Gebiete der einheimischen Illustrationstechnik ist das hervorragendste Werk der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Bilderchronik der Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. und seines Bruders Balduin, die einer der drei von Balduin angelegten Urkundensammlungen vorgeheftet ist. Auf siebenunddreißig Blättern in dreiundsiebzig Darstellungen wird die Romfahrt Heinrichs vom Beginn seiner Wahl an in Bildern, welchen nur kurze Erläuterungen beigefügt sind, erzählt. So ausführlich folgte der Maler den Ereignissen, daß die bildliche Illustration eine ausgesponnenere Erzählung zwecklos machte. Man kann nicht zweifeln: er schilderte als Augenzeuge. Das giebt seinem Werke die große kunstgeschichtliche Bedeutung, trotz aller künstlerischen Unzulänglichkeit. Sichtlich tritt zunächst das Streben des Künstlers zu Tage, in der Darstellung der Hauptpersonen Bildnistreue zu erreichen. In welchem Maße dieses Streben erfolgreich war, läßt sich freilich nicht feststellen, doch dürfte man kaum irren in der Annahme, daß z. B. der stets sich gleiche Typus Balduins mit dem charakteristischen breiten, etwas vorgeschobenen Kinn der Wirklichkeit in der Hauptsache entsprach. Auch sonst wird die Absicht klar, die Köpfe zu individualisieren, wobei wohl die starke Betonung individueller Merkmale es bewirkte, daß das Charakterische hier und da zur Karikatur sich zuspitzte. Das Gebärdenspiel ist lebhaft, in der Verdeutlichung des inneren Vorgangs freilich nicht immer so erfolgreich wie in der Darstellung der Klage der Heeresgenossen an der Bahre Heinrichs VII. Über den Menschen hinaus erstreckt sich nicht die Aufmerksamkeit des Künstlers. Schon die Pferde sind viel schlechter gezeichnet, das Landschaftliche wird nur einmal angedeutet, wo es unumgänglich zur Komposition gehörte: bei Schilderung des Übergangs über den Mont Cenis. Das aus der Ornamentik bekannte Dornblatt bestreitet hier sämtliche Vegetationsformen. Auch für eine über einfache Gruppenbildung hinausgehende Komposition reicht Können und Wissen nicht aus. In der Belagerung von Brescia und der von Florenz z. B. stockte die Hand des Künstlers ratlos vor der perspektivischen Aufgabe, die Stadt in den Mittel- und Hintergrund zu schieben um für die davor Lagernden Platz zu gewinnen. Verdeutlichung des Stoffes war ihm die Hauptsache, ohne Rücksicht auf die künstlerische Einkleidung desselben. So hat der Künstler bei Wiederkehr ähnlicher Vorgänge, z. B. Gerichtssitzungen, Belagerungen, ohne Bedenken die Komposition wiederholt. Auch ganz äußerliche symbolische Behelfe müssen seinem Hauptziel, deutlich zu sein, dienen. So unterschied er Herren und Diener nach dem Vorgange der späteren byzantinischen Sakralmalerei, durch verschiedene Bildung der Körperlänge — die Herren groß, die Diener und Untergebenen klein.

Die Technik begnügt sich mit den einfachsten Mitteln. Die Umrisse sind mit der Feder in Tinte gezogen, dazu tritt eine sparsame Kolorierung in Wasserfarbe, meist nur um die Schatten etwas hervorzuheben. Schilde, Banner, Kopfbedeckungen sind öfters in Deckfarbe angegeben. Zwei Bilder, der Kampf vor Mailand und das Gericht zu Mailand, wurden ganz in Deckfarbe durchgeführt, ohne daß jedoch im Nackten die rein zeichnende Behandlung aufgegeben wäre. Den Hintergrund bildet ein Teppichmuster.*) Die Bedeutung dieser Bilderfolge liegt in dem in jener Zeit seltenen Falle, daß Zeitereignisse durch einen Augenzeugen künstlerisch dargestellt wurden, daß der Künstler auch sichtlich darnach strebte, treu und wahr das Gesehene, das Leben und Geschehen zu schildern; die Anstrengung, der Natur näher zu treten, mußte demgemäß hier größer sein, als wo man entlegene Hergänge darzustellen hatte. Man übertrug allerdings auch diese in die Anschauungsweise der eigenen Zeit, doch war man dabei nicht so entschieden an das Besondere gebunden. So treten uns die gleichen Züge nur etwas abgeschwächt in illustrierten Abschriften der Weltchronik des Rudolph von Ems entgegen, die — obgleich sie unvollendet geblieben (sie reicht nur bis König Salomo) —, doch bis in das fünfzehnte Jahrhundert hinein abgeschrieben und mit Hunderten von Bildern ausgestattet wurde. Die Bilder der St. Galler Abschrift (Stadtbibliothek Nr. 302), die am Anfang des vierzehnten Jahrhunderts entstanden sein dürften, beobachten eine Formensprache, welche ganz den Stilgesetzen der gotischen Plastik entspricht. Die feinen schlanken Gestalten zeigen eine stark geschwungene Haltung, die Gewandung ist von weichem Fluß, die Köpfe meist von feinem Oval. Es folgen die Wolfenbüttler und die ältere Stuttgarter (Kgl. Privatbibliothek), dann die von Johann von Speyer für den Pfalzgrafen Ruprecht 1365 angefertigte in Donaueschingen (fürstl. Fürstenb. Bibl. Nr. 79), welche in Hunderten von Bildern mit roher aber kecker Hand die Ereignisse der Bibel in die Anschauungsweise der Zeit überträgt. Auch die Formenbildung charakterisiert ein kecker Realismus; daß auch archaistische Erinnerungen von dem Maler willig verwertet werden, kann bei der nach Hunderten zählenden Bilderzahl nicht wunder nehmen.**) Ähnliches gilt von den

---

*) Die Bilderfolge befindet sich im Staatsarchive zu Koblenz. Sie entstand jedenfalls im Auftrage Balduins, und der Illustrator ist aller Wahrscheinlichkeit Zeuge der Romfahrt gewesen. Sie hatte keinen anderen Zweck, als das Denkwürdige des Tages im Bilde festzuhalten. In ihr Skizzen für auszuführende Wandmalereien zu sehen, geht nicht an. Die ganze Folge ist in Facsimile von der Direktion der kgl. preußischen Staatsarchive in mustergültiger Weise publiziert worden: Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bildercyklus des Codex Balduini Trevirensis. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1881. Den vorzüglichen erläuternden Text dazu schrieb Dr. G. Irmer.

**) Die Handschrift der Weltchronik in der fürstl. Bibliothek in Donaueschingen enthält den Vermerk des Schreibers; Anno domini M° CCC° LX quinto Illustris princeps Rupertus Comes palatinus Juxta renum comparavit illum librum per manus Jo. de spira heu minimi scriptorum. Über die St. Galler Rahn, mit einer Abbildung, G. d. b. K. in der Schweiz S. 643, über die Stuttgarter Kugler mit zwei Abbildungen kl. Schriften I. S. 67, 68. — Die beiden Stuttgarter Abschriften, dann die in St. Gallen und Donaueschingen haben Bilder in Deckmalerei (Donaueschingen und St. Gallen auf Goldgrund). Die Art der Komposition aber, oder vielmehr der Mangel einer entwickelten Komposition, der derbe Auftrag der Farbe, die flotte, ja flüchtige Zeichnung weisen doch auch diese Handschriften den Leistungen der eigentlichen Illustrationstechnik zu.



·Iter Imperatoris versus Neapolim·

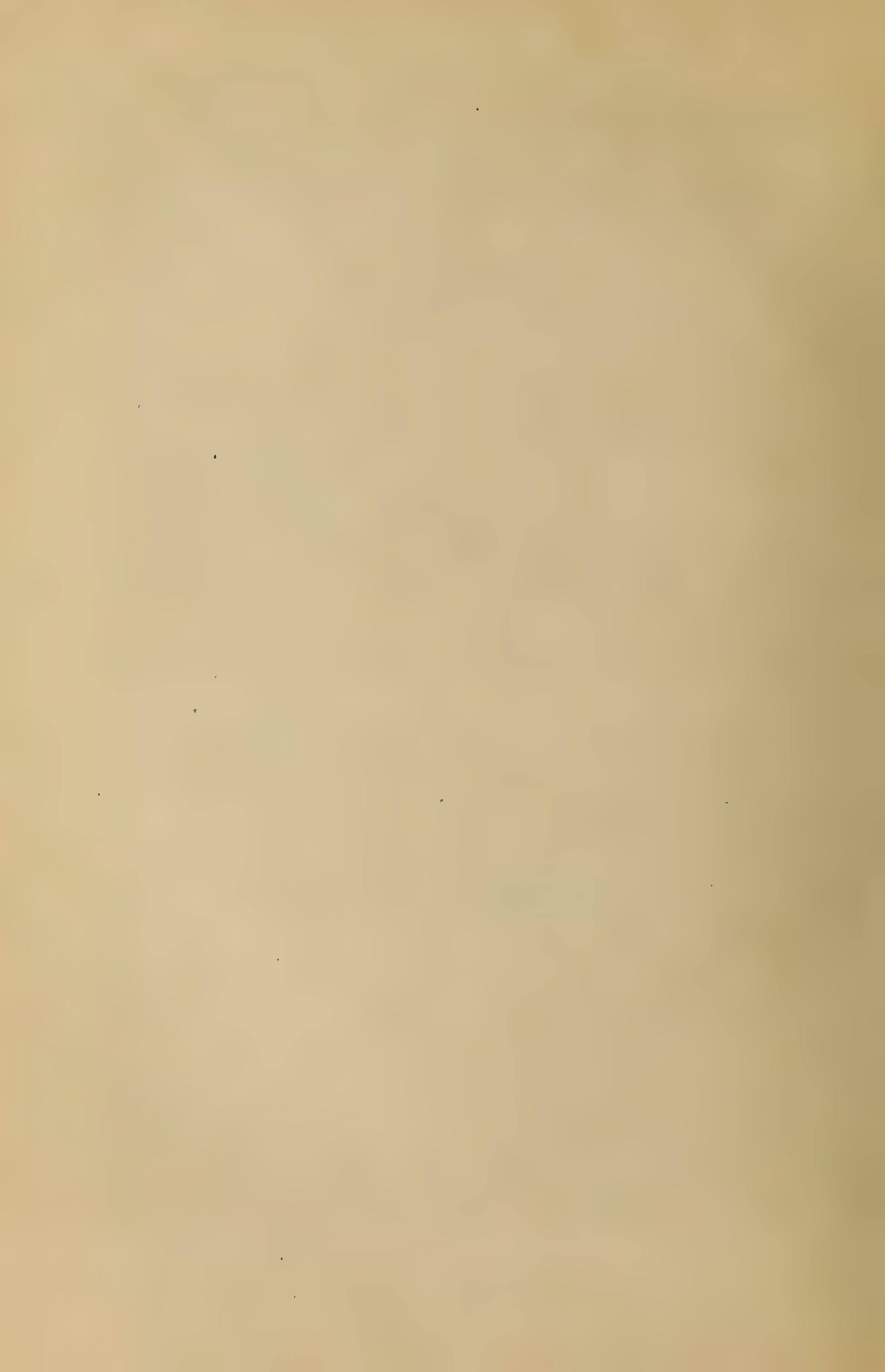


DRUCK VON F. A. BROCKHAUS, LEIPZIG.

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

KAISER HEINRICH VII. AUF SEINEM ZUGE NACH NEAPEL UND SEIN TOD.

MALEREIEN IM CODEX BALDUINI TREVIRENSIS



Bildern der Abschrift in der Stuttgarter öffentlichen Bibliothek, die in Westfalen entstand und von 1381 datiert ist. An Sorgfalt der Durchführung hat sie vor der erstgenannten nichts voraus, sie greift nur noch rückhaltsloser in das Leben der eigenen Zeit, um die biblischen Ereignisse zu erläutern. Die jüngste illustrierte Abschrift, die im Münchner Nationalmuseum, schließt dann die Kette, indem sie jene realistischen Anfänge vom Ende des dreizehnten und Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zu dem Realismus ohne Vorbehalt des fünfzehnten entwickelt zeigt.

Daneben nahm die Illustration der Rechtsbücher einen hervorragenden Rang ein; freilich noch weniger als dort handelte es sich hier um eine künstlerische Durchführung von gleichmäßiger Sorgfalt. Nicht künstlerischen Eindruck wollte man erzielen, sondern nur deutlich sein — um jeden Preis. Scheut man sich doch nicht, trotz alles flotten Naturalismus, Personen mit vier Armen und zwei Köpfen zu bilden, wenn es die klare Verständlichkeit der Erläuterung eines Rechtssatzes forderte. Das bewies schon der Heidelberger Sachsenspiegel, das bezeugen auch der Dresdener vom Anfang des vierzehnten, der Oldenburger von 1336 und der Wolfenbüttler von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts; der Schwabenspiegel in Brüssel (Cod. Brux. Reness. 1), von ca. 1420 endlich schließt hier die Kette und lehrt, daß auch auf diesem Gebiete jener ununterbrochene Zusammenhang der Entwickelung bestand, welchen die Abschriften der Weltchronik auf dem der Geschichtsillustration gezeigt hatten. Der künstlerische Wert der einzelnen Leistungen ist äußerst gering; aber die verständliche Erläuterung der Rechtsfälle förderte den ununterbrochenen Verkehr des Illustrators mit dem alltäglichen Leben und damit auch das Bewältigen desselben durch die Kunst.*)

Auch das Gebiet religiöser Erbauung hatte sich nun diese einheimische Illustrationsmanier erobert. Hier waren die Anfänge nationalen Stils zunächst nur in der Illustration der Legenden, dem eigentlich volkstümlichen Teile kirchlichen Schrifttums, nachweisbar; es lag in dem gesteigerten Bedürfnis, welches die Laienkreise nach selbständiger religiöser Erbauung und Belehrung hatten, daß nun neben der Legende die Bibelillustration so stark in den Vordergrund trat, und daß man nun diese, wie auf den anderen Gebieten, künstlerisch ganz oder zum großen Teile unabhängig zu gestalten versuchte.

Daher nun auch hier der gleiche Gang der Entwickelung, die gleichen künstlerischen Ziele, welchen die bildliche Erläuterung weltlicher Schriften folgte.

Die erste Leistung, welche auf dem Gebiete der Bibelillustration die Herrschaft des alten Stils völlig ausgetilgt zeigt, ist die Wellislausbibel im Palaste Lobkowic in Prag. Sie mag im letzten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts begonnen worden sein. Die Künstler derselben standen zweifellos unter dem Einflusse der bayrischen Illustratorenschule; besonders an die besseren Bilder der Tristanhandschrift wird man durch ihre Leistungen oft erinnert. Die Bibel enthält nahezu siebenhundert Bilder; am ausführlichsten ist das Buch Genesis durch Abbildungen erläutert; von den übrigen alttestamentlichen Büchern sind nur noch Exodus, Judicum, Judith und Daniel illustriert. Spärlich sind

---

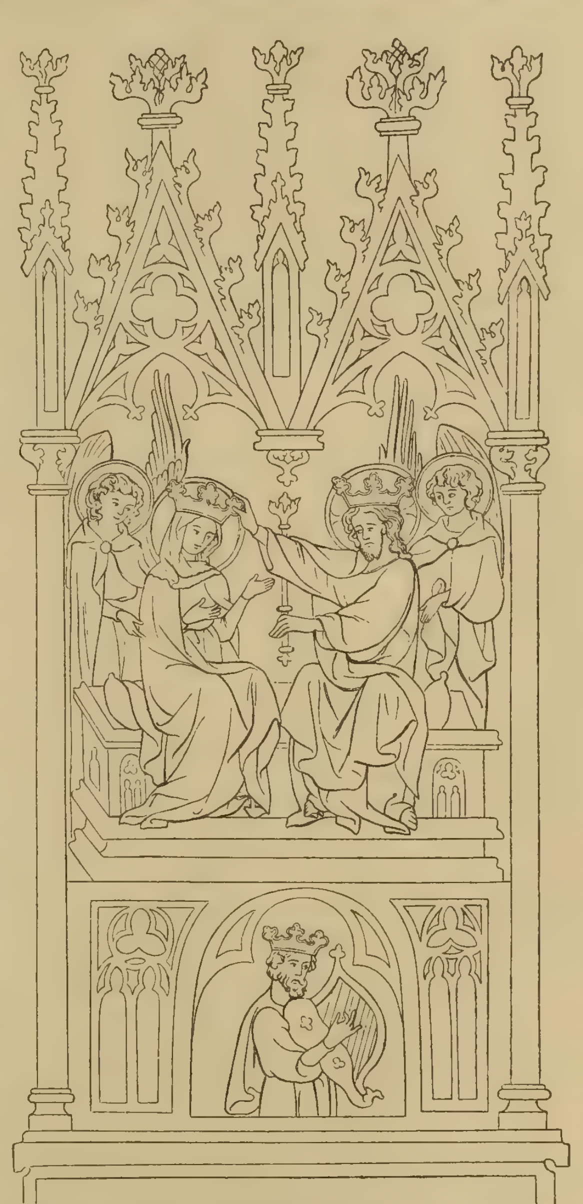
*) Proben aus dem Oldenburgschen Sachsenspiegel giebt die Publikation desselben von A. Lüben und F. v. Alten (Oldenburg 1879).

die Bilder zum Leben und Leiden Christi, sehr reich die zur Offenbarung Johannis. Auch die Apostelgeschichte ist mit einigen Darstellungen bedacht; den Schluß bildet die Erzählung der Wenzelslegende. Die tüchtigste Hand und das liebenswürdigste Erzählertalent besaß der Künstler, welcher den größten Teil der Genesis erläuterte. Ihm zunächst stand der Illustrator der Wenzelslegende. Der Zeichner der apokalyptischen Bilder ist nicht erfindungsarm, aber ihm war doch nur das Phantastische, nicht das Erhabene zugänglich. Um künstlerische Vorbilder kümmerte sich keiner; um so öfter erfreut die originelle Auffassung der Motive und der Reiz des Zeitgeschichtlichen. Die Umrisse sind mit kräftiger Feder gezogen, die übrige Zeichnung in feineren Linien angegeben, Farbe wird nur spärlich angewendet. Wangen und Lippen sind meist durch ein helles Rot bezeichnet; die Gewänder sind nicht immer, doch öfters mit einer dünnen ungebrochenen Farbe gedeckt. Die ganz ornamental gehaltenen Bäume zeigen stets braune Stämme und Blätter von lebhaftem Grün; Feuerflammen und Blut sind durch ein kräftiges Rot bezeichnet, das Wasser durch grüne Wellenstreifen. Auch Baulichkeiten und Geräte sind oft farbig.*)

Wenig später, 1312, schrieb der Canonicus Benessius für Kunigunde, die Tochter König Ottokars von Böhmen, Äbtissin des Klosters St. Georg auf dem Hradschin, das von Frater Colda verfaßte Passionale ab und schmückte es mit einer Reihe illuminierter Zeichnungen aus. Ein Widmungsbild zeigt die Äbtissin unter einem gotischen Bogen thronend, wie sie das Buch von dem knieenden Frater Colda entgegennimmt; hinter diesem kniet der Schreiber Benessius, auf der andern Seite neun Klosterfrauen. Die Köpfe, leicht individualisiert, bezeugen, daß der Künstler Bildnisse der Insassen des Klosters geben wollte. Auf dem dritten Blatt wird in sechs Darstellungen übereinander die Parabel von der entführten und wieder befreiten Braut erzählt. Die Braut, der Ritter zu Pferde, sind Figürchen nicht bloß von feiner Zeichnung, sondern auch von wirklichem poetischen Reiz. Die nun folgenden Bilder zum Passionale, welche den Sündenfall, die Geburt Christi und dann das Erlösungswerk schildern, erinnern vielfach an die Darstellungen der Bibel und der Wenzelslegende des Wellislaus; die gleichen Schuleinflüsse sind zweifellos wirksam gewesen, doch Benessius übertraf die Künstler, welche Wellislaus beschäftigte, an Ernst des Willens und an Energie und Tiefe der Empfindung. Das furchtsame Zurückstreben des Kindes zur Mutter in der Beschneidung (Bl. 6) erinnert ebenso an die rein menschliche Auffassung der Erlösungsgeschichte durch Giotto, wie das hohe Empfindungspathos in der Kreuzabnahme und Grablegung (Bl. 8b) oder in der Begrüßung der Maria durch den auferstandenen Christus als Illustration zu den Worten: Salve mellita mea floscula virgo Maria! — Von großartigem Schwung ist die Darstellung der klagenden Maria (Bl. 11), wo auch die malerische Ausführung besondere Sorgfalt zeigt, desgleichen die Vera Icon in bezug auf die Zeichnung und Modellierung wohl die beste Leistung der Zeit (Bl. 10); in diesem individuell durchgearbeiteten Christuskopfe hat der Künstler

*) Auf dem Widmungsbilde am Schlusse liest man: Sta Katerina exaudi famulum tuum Vellislaum. Das bezeugt, daß wenn nicht das ganze Werk, so doch mindestens die Wenzelslegende für einen Wellislaus angefertigt wurde. Zahlreiche Abbildungsproben veröffentlichte Wocel in den Abhandl. d. k. böhm. Ges. d. Wissensch. vom Jahre 1870.

das vollgültigste Zeugnis seiner Begabung gegeben. Nur mit der Darstellung des Bösen fand sich auch Benessius schwer ab; der Räuber in der Parabel und die Büttel in den Leidensdarstellungen sind in gleicher Weise Karikaturen. Die Illustration einer dritten Schrift, über die himmlischen Wohnungen, hat Benessius nicht vollendet. Es finden sich nur drei Darstellungen: Christus als Wegführer in das Paradies (Bl. 18), Mariens Krönung mit der Engels Hierarchie (Bl. 20) und wiederum die Glorie Mariens mit neun Ordnungen der Heiligen (Bl. 22 b). Der für andere Bilder leergelassene Raum blieb unbenutzt.



Krönung Marias; aus dem Passionale der Prinzessin Kunigunde, Äbtissin des Klosters St. Georg auf dem Hradschin.

Was die Formensprache im besonderen betrifft, so zeigen die Körper eine schlanke, manchmal überschlanke Bildung, die Gewandung ist bei ruhiger Haltung von gutem weichen Fall, in der Bewegung allerdings läuft sie in unruhiges und dabei schweres Gefältel aus. Die Umrisse sind mit der Feder gezeichnet, dann leicht koloriert, die Lichter ausgespart, die Schatten mit dem Pinsel angegeben. Bei einzelnen Darstellungen griff eine ausgeführtere malerische Behandlung Platz, wie z. B. in der klagenden Maria. Einen besonderen künstlerischen Lokalcharakter kann man in diesen Malereien nicht entdecken; ob der Urheber Slawe oder Deutscher gewesen, in jedem Falle ist das Werk auf dem Boden deutscher Kultur- und Kunstentwickelung entstanden und gehört dem Schatze der Denkmäler deutscher Malerei an.*)

*) Prag, Universitätsbibliothek XIV. A. 17. Auf Bl. 1 ist die Eigentümerin (Chunigundis Abatissa monasterii sancti Georgii in castro Pragensi serenissimi Bohemiæ regis

Die beliebtesten Leistungen religiöser Illustration waren jedoch die sogenannten Armenbibeln und die damit verwandten Erbauungsschriften des Heilesspiegel (Speculum salvationis) und der Concordantia caritatis. Wie die Chroniken und Rechtsbücher lassen sie den Gang der Entwickelung das ganze vierzehnte Jahrhundert hindurch verfolgen. Noch dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts gehört die Armenbibel im Kloster St. Florian an, die in der Formenbildung und in der Durchführung auf der künstlerischen Stufe der Wellislausbibel steht, an die sie auch sonst in den Typen und dem leichten Erzählungston erinnert. Die Illustration beschränkte sich hier auf reine Federzeichnung ohne jegliche Kolorierung. Gleichfalls starke Anklänge an den Stil der Wellislausbibel erkennt man in einem deutschen Speculum salvationis in der großherzoglichen Bibliothek zu Karlsruhe; nur zeigen die kolorierten Federzeichnungen öfters feinere Durchbildung in den Köpfen und schlankere Bildung des Körpers, was auf eine etwas jüngere Entstehungszeit weist. Eine Wiener Handschrift (Hofbibliothek Nr. 1198) dürfte gleichzeitig oder doch ganz unerheblich später entstanden sein, nur die verfeinerte Formempfindung und der Sinn für das Anmutige fehlt hier. Überschlanke Körper wechseln mit allzu gedrungenen, roh naturalistische Züge mit den Ergebnissen sorgfältiger Beobachtung. Der Joseph in der Geburt Christi ist über dem Streben des Illustrators, zu charakterisieren, eine burleske Persönlichkeit geworden, im Kampfe Davids mit Goliath ist in Goliath eine prächtige Rittergestalt der eigenen Zeit dargestellt; in der Darstellung eines Henkers im Kindermord hat der Zeichner nicht vergessen, in dem geöffneten Munde die obere Zahnreihe anzudeuten. Am besten ist immer die Gewandung behandelt. Die Bilder der ersten Blätter sind leicht — nur in den Schatten etwas kräftiger — angetuscht, später fehlt die Färbung ganz. Die Armenbibel der Konstanzer Lyceumsbibliothek zeigt eine noch einfachere Mache, eine noch naivere Auffassung der Gesetze künstlerischer Komposition, wenngleich sie zwei bis drei Jahrzehnte später als die vorgenannten Armenbibeln entstanden sein dürfte. Dagegen gestaltet der Zeichner mit voller Selbständigkeit die überlieferten Motive und belebt sie durch eine entzückende Lauterkeit rein menschlicher Empfindung. Wenn in dem Opfergang der Anna Maria nach echter Kinderart dem Oberpriester in das Auge greift, wenn in der „Rückkehr aus Ägypten" das Christuskind die Ärmchen nach dem rückwärts schreitenden Joseph breitet, so sind dies Züge, welche unmittelbare Beobachtungen des Künstlers wiederspiegeln. Auch das Überraschende fehlt nicht. Der zum Opfer schreitende, Fackel und Schwert tragende Abraham mutet wie ein aus einem antiken Relief entlehnter Opferpriester an. In den Köpfen, besonders der Propheten, zeigt sich ein starker Hang zu charakterisieren, die Gewandung ist trotz der einfachsten Zeichnung meist auffallend gut verstanden und im Wurf nicht selten von wirklichem Adel. Etwas jünger dürfte das Speculum humanae salvationis in der Stiftsbibliothek von Kremsmünster sein, das aber nichtsdestoweniger in der Formensprache, der Komposition und Technik stark an Leistungen des dreizehnten Jahrhunderts erinnert. Die meist nur in den Fleischpartieen leicht

domini Ottocari secunda filia), der Verfasser der Erbauungsschrift und der Schreiber und Illustrator (Benessius canonicus st. Georgii scriptor ejusdem libri) genannt. Abbildungsproben aus dem Passionale in den Mitteilungen d. österr. Zentralkommission Bd. V. (1860) S. 75 fg.

kolorierte Federzeichnung hebt sich von farbigem Grunde (rot oder blau) ab; die Köpfe haben noch viel Typisches, die Komposition greift öfters auf alte Vorbilder zurück. Eine Armenbibel in München dagegen (Cod. germ. 20), die um 1360 entstanden ist, überrascht in ihren Illustrationen durch den unverblümten Naturalismus der Charakteristik, deren Derbheit nicht selten in das Gebiet der Karikatur streift. Wie in den Illustrationen Johanns von Speyer ward hier der Wirklichkeit ohne Bedenken zu Leibe gegangen, schon strebte der Illustrator nach den gleichen Zielen, nach welchen die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts mit allem Ernst und eingehender Arbeit ringen sollte. Die bald derben, bald überschlanken Gestalten tragen meist Modetracht; erscheinen die Helden des Alten Testamentes doch manchmal in den vornen und neben zugenestelten, hart gespannten Wämsern und Schuhen mit überlangen Schnäbeln, die seit Beginn der sechziger Jahre beliebt geworden waren. Die derbe Zeichnung ist mit Wasserfarbe leicht koloriert. Ein Speculum humanae salvationis



Aus der Armenbibel der Lyceums-Bibliothek zu Konstanz.

in der Ambraser Sammlung in Wien dürfte kaum älter als die vorgenannte Armenbibel sein, entbehrt aber, ohne in der Zeichnung strenger zu sein, jener naturalistischen Züge, durch welche die Illustrationen der Münchener Bibel so interessant werden. Die Körper sind von kurzer, gedrungener Bildung; trotzdem lasten noch die runden, selten individualisierten Köpfe mit Schwere darauf. Die künstlerische Technik entspricht der der Münchener Handschrift. Eine weit edlere künstlerische Leistung sind die in gleicher Technik durchgeführten Illustrationen der Concordantia caritatis im Kloster Lilienfeld, die kurz nach 1350 an Ort und Stelle entstand. Von den beiden Künstlern, welche hieran thätig gewesen, verbindet der tüchtigere in hervorragender Weise feines Stilgefühl mit liebenswürdiger Beobachtung der Wirklichkeit. Seine Köpfe sind, ohne typisch zu sein, von zarter Anmut, die schlanken Gestalten von guten Verhältnissen, die Gewandung von einfachem schönen Wurf. Dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts gehört das Speculum humanae salvationis im Stadtarchiv von Köln, und dann die etwas jüngere Summa caritatis in der Liechtenstein-Bibliothek in Wien. Die Illustrationen der Kölner Handschrift — ohne Schattengebung leicht kolorierte

Umrißzeichnungen — stehen in bezug auf künstlerische Durchführung auf einer äußerst niedrigen Stufe, doch sind sie von entwickelungsgeschichtlichem Interesse, weil sie beweisen, daß selbst ein Künstler von äußerst geringem Vermögen die Anlehnung an das Typische scheute und durchaus nach charakteristischen Bildungen strebte. Daß er es dabei im wesentlichen nur zu Karikaturen brachte, kann doch über seine Absicht, mit der er der Zeit zu dienen strebte, nicht im Dunkel lassen. Die Concordantia caritatis in der fürstl. Liechtensteinschen Bibliothek, deren Illustrationen kaum früher als zwischen 1420 und 1430 entstanden sein mögen, zeigen bereits den Sieg jener naturalistischen Strebungen, aber in einer mehr geläuterten Kunstsprache. Trotz der handwerklichen Durchführung — auch im Sinne der Arbeitsteilung — gehören sie bereits einer Kunstepoche an, in welcher längst nicht mehr die Buchmalerei, sondern die Tafelmalerei die Führung der Entwickelung übernommen hatte.*)

---

*) Die Abbildungen der Armenbibel im Stifte St. Florian in Österreich o/E. gab A. Camesina mit Erläuterungen von G. Heider heraus. Wien 1863. — Die Armenbibel der Konstanzer Lyceumsbibliothek veröffentlichte Pfarrer Laib und Dekan Dr. Schwarz: Biblia Pauperum. Nach dem Original herausgegeben und mit einer Einleitung begleitet. Zürich, 1867. Verlag von Leo Wörl. Proben aus den Armenbibeln von St. Florian, der Wiener Hofbibliothek, der Münchner Bibliothek, dem Speculum von Kremsmünster, der Ambrasersammlung und des Kölner Stadtarchivs, endlich aus der Concordantia des Klosters Lilienfeld und der fürstl. Liechtensteinschen Bibliothek giebt Heider in seiner ausgezeichneten Abhandlung: Beiträge zur christl. Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters im Jahrbuch der k. k. Zentralkommission. V. Band (1861). Die Erklärung des Zweckes der Armenbibel als Malerbuch, d. h. als kirchliche Regulative für den Künstler, um ihn vor sachlichen Irrtümern und Neuerungen zu schützen, wie sie die Herausgeber der Konstanzer Armenbibel geben, ist sicher unrichtig. Der zunehmende Drang nach Erbauung und Belehrung in Laienkreisen hat diese Bilderbibeln so beliebt gemacht; es war kein Vergessen, sondern das Fortleben ursprünglicher Bestimmung, als sie im fünfzehnten Jahrhundert wirklich religiöses Volksbuch wurden. Über die Einrichtung nur wenige Worte. Der Inhalt der Armenbibel (der Name trat erst später zur Sache) ist das Leben Jesu, doch so, daß jedem Ereignisse aus der Geschichte Christi zwei vordeutende aus der Geschichte des Alten Testaments beigefügt sind, also z. B. dem Abendmahl das Opfer Melchisedechs und das Mannaeinsammeln — dann je vier Propheten, welche das Ereignis nach Auslegung der Kirchenväter vorverkündet haben. Im Speculum humanae salvationis ist der Stoff reicher, aber die Strenge der Anordnung schon getrübt. Jedes Ereignis des Neuen Testamentes ist nicht mehr von zwei, sondern von nur einem vordeutenden Ereignis begleitet; dieses aber nicht immer dem Alten Testamente entnommen, sondern es werden auch Parabeln des Neuen Testamentes, Szenen der Apokalypse, ja selbst in einzelnen Fällen Ereignisse der alten Geschichte, oder selbst Darstellungen aus dem Physiologus als Typen verwendet. Die Concordantia caritatis ist eine Erweiterung der Armenbibel von sehr scholastischer Färbung. Zu dem Ereignisse des Neuen Testamentes treten zunächst die zwei typologischen des Alten und die vier Propheten, dann aber zwei dem Naturleben entnommene Vorstellungen, welche zu dem neutestamentlichen Ereignis in symbolischer Beziehung stehen. Also z. B. Neues Testament: Taufe Christi umgeben von David, Ezechiel, und Personifikationen von Canticus und Leviticus. Altes Testament: Moses gießt ein Gefäß Wasser über Aarons Kopf; Helisäus gießt Wasser über die Hände des Helias; endlich darunter zwei Hirsche aus einer Quelle trinkend und zwei Adler, von welchen einer zur Sonne auffliegt. Die Zusammenstellung der Concordantia caritatis rührt von dem Mönch Ulricus her, der 1345 bis 1351 als Abt dem Kloster Lilienfeld vorstand, dann aber diese Würde niederlegte, um sich ausschließlich geistiger Betrachtung zu widmen.

Bibeln, Rechtsbücher, Chroniken standen dem Herzen und dem Geiste des Volkes nahe; die Illustration derselben bildete die Hauptaufgabe, welche die volkstümliche Richtung der Buchmalerei zu lösen hatte; dem entspricht es, daß die ersten Leistungen der eigentlichen Miniaturmalerei dieses Zeitraumes, welche, wie erwähnt wurde, französischen Einfluß erfuhr, in der Illustration höfischer Dichter bestanden, welche noch immer eine Lieblingslektüre vornehmer Frauen und Herren bildeten.

Eines der ältesten, wenn nicht das älteste Denkmal der französischen Illustrationstechnik in Deutschland ist die ihrem Hauptteile nach ungefähr 1280 in Süddeutschland, wahrscheinlich in der Nähe von Konstanz entstandene Liederhandschrift in der Handbibliothek der Könige von Württemberg, welche von ihrem früheren Aufbewahrungsorte her die Weingartner genannt wird. Die fünfundzwanzig Bilder, welche die Handschrift enthält, führen Dichter der Lieder vor, stehend, sitzend und nachsinnend, im Gespräch mit der Geliebten, auf der Jagd, kampfgerüstet, zur Jagd oder zum Turnier ausreitend. Die Umrisse sind mit schweren schwarzen Strichen gezogen, die Lokalfarben füllen gleichmäßig ohne jede Modulation des Tons die Flächen aus. Die Zeichnung im Nackten und die Faltenmotive der Gewänder sind mit schwarzen Strichen in die deckende Farbe hineingezogen. Im Gesichte sind die hellsten Lichter durch ausgespartes Weiß (Pergament) angegeben. Ein helles Gelb, kräftiges Rot und Grün sind die wesentlichsten Töne der Farbenskala. Die Gestalten sind ausgebogen schlank, die schematisch gezeichneten Köpfe zeigen ein regelmäßiges Oval, im übrigen aber machen sie den Eindruck des kindlichen Unausgereiften, wie die auf den Bildern der Tristanshandschrift. Die Bäume haben noch ein pilzartiges Aussehen; in der Architektur der Throne treten nur einmal gotische Formen auf.*) Auf Naturwahrheit nimmt weder die Farbe noch die Zeichnung Rücksicht. Es erscheinen Pferde von ziegelroter und gelber Färbung, das Haar hat regelmäßig den Ton eines hellen Goldgelb. An der Grenzscheide des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts steht jene berühmte Liederhandschrift der Pariser Bibliothek (Nr. 7266), welche eine litteraturgeschichtliche Sage mit dem Namen der Züricher Familie Manesse in Verbindung gebracht hat. Die Handschrift enthält 141 Bilder, doch sind diese von mindestens drei verschiedenen, sehr ungleich geschulten und ungleich begabten Händen. Einzelne Bilder erinnern so sehr an die Weingartner Handschrift, daß man, wenn nicht auf unmittelbare Abhängigkeit von dieser, doch auf ein gemeinsames Vorbild schließen muß. Die künstlerische Durchführung jedoch steht in der Pariser Handschrift in der Mehrzahl der Bilder unvergleichlich höher als in der Weingartner. Die Technik ist wesentlich die gleiche. Die Umrisse sind mit der Feder gezeichnet, diese mit leicht aufgetragenen Wasserfarben ausgefüllt, und dahinein dann wieder die feinere ausführende Zeichnung, dann die Schatten mit der Feder oder spitzem Pinsel aufgetragen. In einzelnen Bildern wurde, abweichend von der Weingartner Handschrift, die Schattierung durch Abstufen des Lokaltons erzielt. Gold und Silber wurden vielfach angewendet. Heinrich VI. und Konradin eröffnen die Schar

*) Eine Veröffentlichung der Bilder findet sich in der von Pfeiffer besorgten Ausgabe der Weingartner Liederhandschrift. Stuttgart, Litterarischer Verein, 1843.

der Minnesänger, dann folgen dem gesellschaftlichen Range nach geordnet die übrigen Sänger bis zu den Meistern herab. Nicht als bloßes Bildnis, sondern als Mittelpunkt einer Handlung wird in der Regel der Dichter vorgeführt. So wird das ritterliche Leben in Krieg und Frieden geschildert — ohne Tiefe, aber doch mit Anmut. Turnier und ernster Kampf, Szenen der Belagerung, Jagd und Spiel, zierliche Zwiesprache, Tanz und Musik und Minnewerben werden vorgeführt, oder wir sehen den Dichter als solchen, schreibend, diktierend, Lieder überreichend oder durch andere Hand übersendend. König Konradin läßt fröhlich den Falken steigen, König Wenzel nimmt die Huldigung der Spielleute entgegen, Markgraf Otto von Brandenburg sitzt mit seinem Gespons am Schachbrett, während unten die Spielleute blasen und den Cymbal schlagen, Graf Rudolf von Stubenburg sitzt sinnierend und skandierend in einer Rosenlaube eingesponnen, Friedrich von Hausen ist zu Schiff und läßt sein Schriftband auf den Wellen schaukeln, Wolfram von Eschenbach steht streitgerüstet neben seinem gesattelten Pferd, und Walther von der Vogelweide erläutert seine eigenen Worte (wie in der Weingartner Handschrift):

Ich sas uf ainem staine
do dahte ich bain mit baine.

Konrad von Altstetten hält trauliche Waldesrast mit seiner Geliebten, und Jakob von Wart erscheint sogar im Bade unter der Linde von schönen Mägdlein bedient.

Die Anordnung der vorgeführten Szenen ist viel freier, bewegter als in den Darstellungen der Weingartner Handschrift, die vorgeführten Personen in der Bewegung lebhafter, ungezwungener. Der Formenkanon ist im wesentlichen hier und dort derselbe, aber die Köpfe, obwohl von gleicher Jugendlichkeit und weichlicher Anmut, doch schon individueller, die Charakteristik der Bauern in der Darstellung zu Neidhart sogar von naturalistischen Zügen nicht frei. Die Gewandung durchgearbeiteter in ihren Motiven. Eingehendes Naturstudium zeigt sich zwar nirgends, doch sind die Körperverhältnisse im allgemeinen richtig. Am sorgsamsten ist die Wiedergabe äußeren Beiwerks, der Geräte, Waffen, Rüstungen, Banner und Fahnen. Äußerlicher symbolischer Behelfe, den Abstand der Stände durch den Unterschied körperlicher Größe zu bezeichnen, bediente sich auch hier der Künstler. Ein schmeichelnder Liebreiz ist den Formen, Glanz und Kraft den Farben eigen, aber ein leidenschaftlicher Pulsschlag der Empfindung ist nirgends wahrzunehmen.*)

Schon weiter vorgeschritten ist die malerische Behandlung in den Bildern einer Abschrift des Wilhelm von Oranse, welche Landgraf Heinrich von Hessen 1334 anfertigen ließ. Die Handschrift enthält 35 vollendete und 25 unvollendete Bilder. Die Zeichnungen dazu rührten sämtlich von einer Hand her, in der malerischen Ausführung trat ein Wechsel der Hand ein und sie blieb später überhaupt weg. In solchem Zustande gewährt gerade diese Handschrift einen tieferen Einblick in die

*) Abbildungen bei von der Hagen-Mathieu: Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen, Paris 1850; dann im Atlas zu v. d. Hagens Bildersaal altdeutscher Dichter, ferner einzelnes in den Mitteil. d. antiquar. Gesellschaft in Zürich; Bd. VI. und Bd. XIII. in 2. Abt. Eine vollständige Publikation steht bevor.

künstlerische Arbeitsführung und in die Werkstattpraxis. Zunächst wurde hier die Komposition in Umrißzeichnung mit der Feder für die vollständige oder doch eine

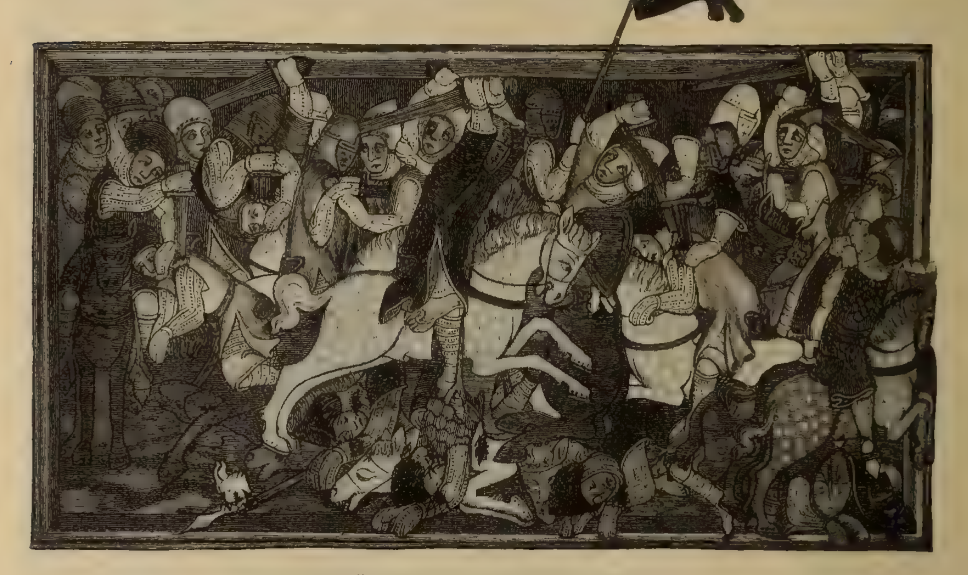
herzoge heinrich vō presela v.



Herzog Heinrich; aus der Pariser Liederhandschrift (sog. Manesse-Handschrift).

große Reihe der Darstellungen entworfen; dann folgte die malerische Ausführung, doch so, daß nicht etwa Bild um Bild in einem durchgeführt ward, sondern recht

handwerklich wurde der bestimmte Farbenton, den man gerade zubereitet hatte, ausgemalt, indem nacheinander die einzelnen Zeichnungen vorgenommen wurden. Waren so die Massen illuminiert, so wurden nun im Gewande die Schatten hineinmodelliert, in den Fleischteilen aber die Zeichnung wieder mit der Feder oder ganz spitzem Pinsel auf die Farbe aufgetragen. Wie stark die Absichten des Zeichners auf solche Weise oft durch den Illumineur gestört werden konnten, sieht man hier deutlich. Die bloßen Umrißzeichnungen am Schlusse der Handschrift stimmen an Schwung und Adel der Linien ganz mit den ersten ausgeführten dreißig Bildern überein, dagegen haben die folgenden fünf Bilder durch den Koloristen



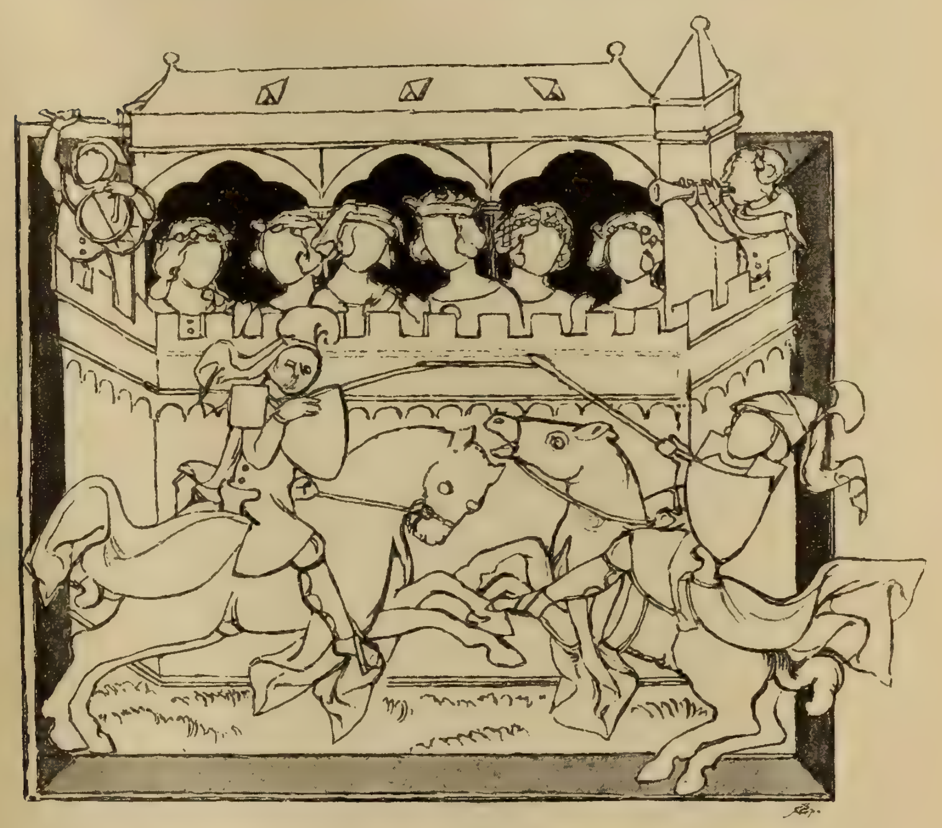
Aus dem Wilhelm von Oranse in Kassel (Fol. 11).

einen grundverschiedenen Charakter erhalten; die derbe breite Malweise hat die feine Federzeichnung der Umrisse meist ganz vertilgt, die rohe Modellierung der Fleischteile den Gesichtern den Schein des aufdringlich Charakteristischen gegeben, der den Zeichnungen und den ersten dreißig Bildern vollständig fern blieb. In diesen findet man die zarten Formen, die kindlichen Typen wieder, welche in der Weingartner und der Pariser Liederhandschrift erscheinen, die gleiche fein zeichnende Behandlung des welligen Haars mit dem Lockenkranz über der Stirne wie dort. In den zahlreichen Turnier- und Kampfszenen spricht die Sicherheit der Bewegung, in ruhigen Situationen besondere Milde und Anmut an; auch mit der Perspektive weiß der Künstler sich schon besser abzufinden, wie unter andern der in voller Vordersicht genommene Reiter auf Fol. 12b beweist. Die Bilder heben sich zumeist von Tapetengrund, seltener von Goldgrund ab.*)

*) Kassel, kgl. Bibliothek, Mss. poet. et rom. fol. 1. Die Handschrift zählt 394 Blatt. Am Schlusse die Bemerkung, daß Heinrich zu Ehren des heiligen Wilhelm, Markgrafen von Aquitanien, von der Dichtung Wolframs diese Abschrift habe anfertigen lassen im Jahre 1334,

Bereits in den späteren Bildern des Willehalm hatte sich der Fortschritt von der in Deckfarben kolorierten Federzeichnung zu der eigentlichen auch im Nackten modelliernden Guachemalerei, wenn auch unbeholfen, angekündigt.

In Frankreich hatte sich dieser Umschwung schon früher vollzogen. Bei vor-



Eine der unvollendeten Miniaturen im Wilhelm von Oranse. Kassel.

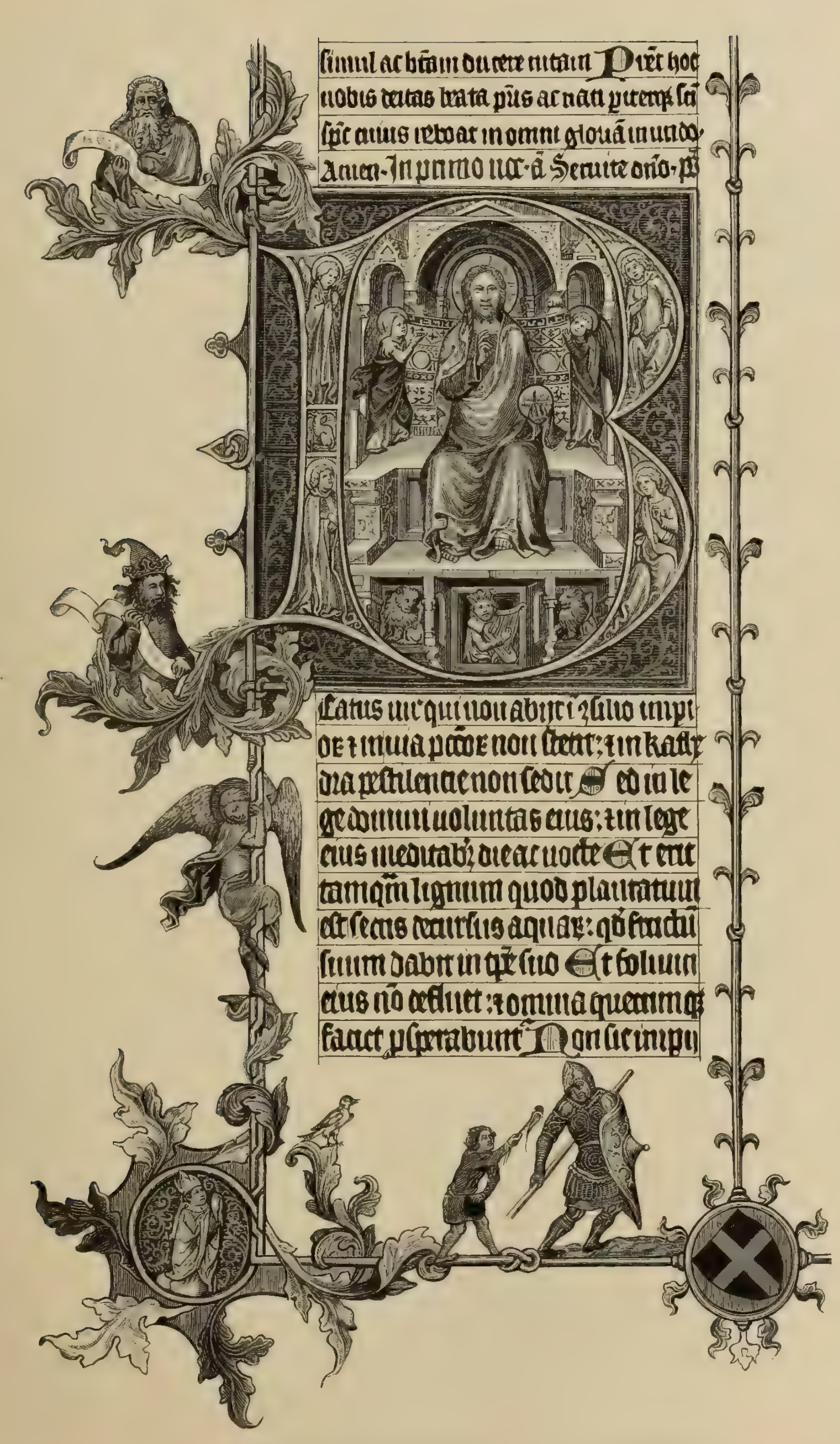
wiegend zeichnender Behandlung, zarter Färbung zeigen doch schon alle hervorragenden Leistungen der Frühzeit des vierzehnten Jahrhunderts sorgfältige Modellierung;

---

und die Verordnung, daß dieselbe von den Erben nie veräußert werden dürfe „nunquam alienandum sed apud suos heredes perpetuo permanendum“. Am Anfang Christus in der Mandorla mit den Evangelistenzeichen, dann der Bilderinitial A mit dem Dichter und reichem Rankenwerk von Drolerien belebt, darunter auch der Schreiber, der einem die Geige spielenden Affen zuhört. Die Zeichnungen gehen bis Blatt 56, sie nehmen stets einen Teil einer Kolumne ein. Es ist wahrscheinlich, daß der Zeichner auch die zeichnende Durchführung des Nackten übernahm; die Bilder von Fol. 30 an bis 35 zeigen die gröbere Hand; von Fol. 35 an sind die Bilder unvollendet, es sind erst drei Töne aufgetragen, rot, blau, violett (Gewänder, Architekturen). Die nackten Teile, Gesichter, Hände, zeigen nur den Umriß, ein Zeichen, daß die ausführende Behandlung erst nach der Illuminierung erfolgte. Von Fol. 50 an sind nur Umrißzeichnungen ohne jegliche Farbe vorhanden. Von Fol. 56 b an sind die Stellen im Texte ausgespart, wohin ein Bild treten sollte.

bald machte man den technischen Fortschritt, daß man die Bilder vollständig mit dem Pinsel ausführte, womit zugleich energischere Modellierung und kräftigere Färbung vereint waren. Die Entwickelung hätte nun wohl auch in Deutschland ohne unmittelbare Einflußnahme Frankreichs den gleichen Weg genommen; immerhin ist es nicht bloßer Zufall, daß die Prager Miniatorenschule zuerst als Trägerin dieses Fortschritts in der Entwickelung auftritt. Die Prager Miniatorenschule ist Hofschule, ihr Schützer und Gönner ist Karl IV., der zwar deutscher Herkunft, doch aber seine Ausbildung am prachtliebenden Hofe der Valois erhalten, französische Sitten und Umgangsformen sich zu eigen gemacht hatte.

Karl IV. war kein abenteuersüchtiger, verschwenderischer Herrscher wie sein Vater Johann; doch mit schlauem Weltverstand verband er echte Religiosität und ein Stück Idealismus, ja selbst Mystizismus. Gleich nach seiner Rückkehr aus Frankreich, als er die Verwaltung Mährens und bald auch die Böhmens übernommen hatte, rief er eine umfassende Kunstthätigkeit ins Leben, welche Prag zu einem Mittelpunkt deutscher Kunstentwickelung machte. Mit seiner Bauthätigkeit hing es zusammen, daß Prag der älteste Mittelpunkt einer deutschen Malerschule wurde, wie später dargethan werden wird. Doch auch die Buchmalerei nahm teil an diesem glänzenden Aufschwung künstlerischen Lebens nicht bloß mittelbar, sondern auch unmittelbar; denn es ist kaum zu zweifeln, daß er die Lust seiner französischen Verwandten an Büchern und deren prächtiger Ausstattung mit nach Prag brachte. Und mit dieser auch die Vorbilder und vielleicht auch einen oder den anderen französischen Enlumineur. Kein Wunder, daß deshalb in der Prager Buchmalerei der französische Einfluß in ganz besonderer Stärke sich geltend machte. Die äußerlichen Zeichen dieses Einflusses liegen weniger in der Technik, deren Weg von der zeichnenden zur modellierenden Behandlung, wie schon angedeutet wurde, vorgeschrieben war, als in der Ornamentik, welche die französischen Grundsätze zur Richtschnur nahm Wie in Frankreich, trat jetzt das Dornblattmuster zurück, um reicheren naturalistisch behandelten Formen der Pflanzenwelt Platz zu machen. Sehr merkbar macht sich die Profilierung der gotischen Steinmetzarbeiten. Dieses nun viel üppiger gehaltene Rankenwerk ist wie früher durch Vögel und Vierfüßler, vor allem aber durch die „Droleries“ reich belebt, und wie die französischen Enlumineurs haben auch die Prager in diesen Droleries Vorwürfe des Alltagslebens mit satirischer oder burlesker Laune behandelt. In der eigentlichen Figurenmalerei blieben die Prager Buchmaler hinter den besseren französischen Miniatoren an eingehender Individualisierung zurück. Vielleicht trug daran weniger das Unvermögen der Künstler, als die nachwirkende Kraft des Formenideals, welches die Dichterschöpfungen feierten, schuld. Wie in Frankreich, wurde für die Hintergründe Teppichmusterung beibehalten; hat man sich doch auch in Frankreich erst am Ende des Jahrhunderts, und dann noch in seltenen Fällen, entschlossen, die Menschen in die Landschaft hinauszustellen, nicht zum geringen Teile infolge der immer mächtiger werdenden Anregungen, welche die französische Illuminierkunst durch Flandern und Brabant erfuhr. Das bezeichnendste Denkmal der neuen Richtung aus der Zeit Karls IV. ist das Reisebrevier des kaiserlichen Kanzlers Johannes von Neumarkt, Bischof von Leitomischl (1353—1364), im böhmischen Museum zu Prag. Die biblischen Bilder sind als Initialfüllung verwendet; das Rankenwerk,



Aus dem Liber Viaticus des Joh. von Neumarkt.

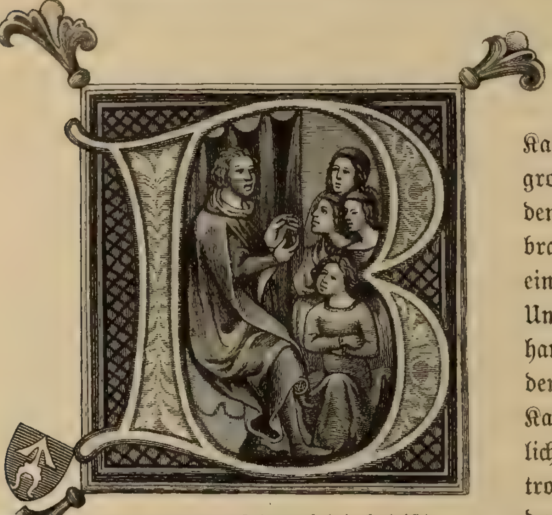
Prag, Böhm. Museum.



welches von diesen ausläuft, zeigt nicht das Dornblattmuster, sondern breites, kräftiges Blattwerk in reicher Farbenpracht, aus welchem die Halbfiguren von Propheten oder Altvätern hervorschauen; an den dünnen Stämmen klimmen Engel empor, der untere Querstamm wird von Szenen belebt, welche in der Art der Drolerieszenen aus der biblischen Geschichte oder aus dem Alltagsleben, oft mit den köstlichsten naiven Zügen ausgestattet, vorführen. Mehrmals erscheint am unteren Rande des Blattes der Eigentümer des Buches, Johannes von Neumarkt, mit seinem Wappen. Zu den besten Darstellungen gehört die Anbetung der Könige (Bl. 87), Joachim und Anna (Bl. 201), der Tod Mariens (Bl. 254) und Anna Selbdritt (Bl. 261b). Mit der sauberen, sicheren Formengebung verbindet sich in diesen Darstellungen liebenswürdige Wärme der Empfindung, die mit anheimelnden, rein menschlichen Zügen den Hergang ausstattete. Die frühere zeichnende Behandlung ist hier schon ganz der Ausführung mit dem Pinsel gewichen, die durch wohl verstandene Abstufung der Töne bereits den Schein plastischer Rundung zu erzielen vermochte. Die Stufenleiter der Töne ist eine umfangreiche; nur so ward es dem Maler schon möglich, ungebrochenes Zinnoberrot und leuchtendes Blau anzuwenden, ohne in das Grelle und Bunte zu verfallen. Gleiche Trefflichkeit der malerischen Ausführung ist den beiden Vollbildern im Mariale des Arnestus, ersten Erzbischofs von Prag (1344—1366): Mariens Opfergang und die Verkündigung, eigen (Prag, Böhmisches Museum). Auch die Formen sprechen durch Liebreiz an, zeigen aber allerdings bei näherem Zusehen eine sehr mangelhafte Durchbildung.*) Von einer minder geschickten Hand wurde das Orationale des Arnestus mit drei Bildern geschmückt, von welchen das eine Christus am Kreuze, das zweite die thronende Madonna und das dritte den Eigentümer, den Bischof Arnestus knieend, darstellt (Prag, Böhmisches Museum). Dagegen stehen wieder den Bildern des Reisebreviers des Johannes von Neumarkt die Miniaturen in dem prächtigen Missale des Johann Otzko von Wlaschim, des Nachfolgers des Arnestus auf dem bischöflichen Stuhle, nahe (Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels). In dem 1376 vollendeten Pontifikalbuch des Albert von Sternberg, fünften Bischofs von Leitomischl (in der Bibliothek des Stiftes Strahow bei Prag), weckt das stärkste Interesse das Widmungsbild, auf welchem zur Rechten Christi Kaiser Karl IV., zur Linken der Bischof Albert von Sternberg knieen. Daß der Künstler darin mit Erfolg Naturwahrheit anstrebte, beweist die Übereinstimmung der Darstellung Karls mit anderen verbürgten Bildnissen dieses Kaisers. In den übrigen Darstellungen (Initialbilder), welche, dem Inhalt des Buches entsprechend, liturgische Handlungen zum Gegenstande haben, zeigt sich bei Trefflichkeit der Mache eine derbere Formensprache, die immerhin auf die stärkere Einflußnahme der provinziellen Manier zurückzuführen sein dürfte. In den Abbildungen, mit welchen wahrscheinlich noch zu Karls Zeit der Illustrator das von Thomas Stitny (starb kurz nach 1400) in tschechischer Sprache abgefaßte Lehrbuch christlicher Wahrheiten ausstattete (Prag, Universitätsbibliothek, XVII, A. 6.), tritt ein derber realistischer Zug, namentlich in der Zeichnung der Männerköpfe, noch deutlicher hervor, verbindet sich aber mit dem höfischen Sinn für das Gefällige und Anmutige zu hoher poetischer Gesamtwirkung. Auch die

*) Eine Abbildung der Verkündigung in Lichtdruck im Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. II.

Modellierung des Nackten, die Gewandbehandlung stehen noch auf der Stufe guter französischer Handschriften jener Zeit. Die meisten Bilder sind als Initialfüllungen verwendet, nur die Darstellungen der Sakramente sind selbständig in den Text hineingesetzt.



Aus Thomas Stitnys Lehrbuch christl. Wahrheiten (Prag, Univ. Bibl.).

Die Handschriften, welche die Regierungszeit Karls vertraten, führten in bezug auf die Initiative nur auf die Umgebung des Kaisers, nicht auf diesen selbst zurück; große künstlerische Unternehmungen standen ihm näher, und wahrscheinlich brachte er auch schon aus Frankreich einen bedeutenden Büchervorrat mit. Um so größer ist die Zahl der Bilderhandschriften, welche unmittelbar mit dem Namen Wenzels, des Sohnes Karls, verknüpft sind. Eine leidenschaftliche, stark sinnliche Natur, hat Wenzel trotz guter Anlage und tüchtiger Bildung die Kulturbewegung, welche von seinem Vater ausgegangen war, nicht mehr zu fördern vermocht, weil ihm über seinen sittlichen Ausschreitungen nicht bloß die idealen Impulse, sondern auch die feinere Sinnlichkeit, welche zu geistigen Genüssen befähigt, abhanden gekommen war. Es ist überraschend, wie schnell unter Wenzel das künstlerische Gewissen erschlaffte, das ganze künstlerische Schaffen sich verflachte. Nicht daß, wie man meinte, unter Wenzel eine derbe provinzielle Richtung die höfische verdrängte. Der höfische Geist kam abhanden, derbe, selbst rohe Empfindung, Mangel an Anstandsgefühl und Gefühl für das Schickliche kamen öfters zum Durchbruch, aber in stilistischer Beziehung blieb die höfische Richtung herrschend; sie ward nur Manier, und darüber entwich ihr die Gediegenheit der Zeichnung, der feinere Reiz der Farbe und die Zierlichkeit und Anmut der Formen. Die hellen, kräftigen Farben der Gewänder stehen oft ohne feinere Übergänge nebeneinander, in der Modellierung des Fleisches trifft man nur selten auf jene sanftverriebenen zarten grauen Töne, in welchen z. B. in den Bildern des Mariale die Schatten angegeben wurden, man hastete und wurde deshalb schleudrisch in der Arbeitsführung. In den Verhältnissen der Figuren suchte man der höfischen Ästhetik treu zu bleiben; doch macht sich die Unsicherheit in der Durchbildung der Formen hier in noch höherem Maße merkbar, als in den Handschriften aus der Zeit Karls. Die Köpfe sind entweder eine verflachte Wiederholung des höfischen Ideals, oder sie sind von aufdringlicher und mit den derbsten Mitteln wirkender Charakteristik. Nur wo der Illustrator die Aufgabe hatte, unmittelbar an die Natur heranzutreten, aus dem intimen Leben Wenzels selbst heraus Ereignisse zu gestalten, geht ein frischer und erfrischender Zug durch die Darstellung.

Die älteste der für Wenzel hergestellten Bilderhandschriften ist der Willehalm von Oranse in der Ambraser Sammlung in Wien, die laut Inschrift 1387 vollendet worden ist. Die Zahl der Bilder darin — sie sind als Initialfüllungen verwendet — ist sehr groß; die Ausführung derselben ist von ungleicher Güte, an der handwerklichen Durchführung derselben waren eben ungleichmäßig begabte und ungleichmäßig geschulte Hände thätig. Nach den vielen öden, einförmigen Darstellungen ritterlichen Lebens spricht der Illustrator um so mehr an, wenn er gleichsam in Form einer Improvisation, sei es am Rande, sei es als Füllung eines Blattornamentes, wohl auf kaiserliche Anordnung selbst, das Liebesverhältnis Wenzels zu einem Badmädchen in der Art der Droleries schildert. Bei dem wechselnden Typus des Mädchens hier wie in anderen Handschriften kann an Bildnistreue nicht gedacht werden; nur die welligen dichten Flechten und der sinnliche Reiz der Gestalt kehren, wie hier auf



Aus Thomas Stitnys Lehrbuch christlicher Wahrheiten. Prag, Universitätsbibliothek.

Bl. 2 und Bl. 57, so auch in den Darstellungen des Badmädchens in späteren Handschriften immer wieder. Viel öfter als hier hat diese unheilige Liebschaft Wenzels in einem heiligen Buche Unterkunft gefunden, in der deutschen Bibelübersetzung (Wiener Hofbibl., Kat. 2759—2764), welche im Auftrag des Martin Rotlev für Wenzel angefertigt wurde (1400 ist Rotlev bereits verstorben). Es sind sechs Bände, von welchen aber nur der erste den vollständigen Bilderschmuck erhalten hat, der zweite, dritte und fünfte einen Teil, der vierte und sechste aber, wohl infolge des Todes des Auftraggebers, ganz ohne Bilder blieb. Es waren mehrere Hände thätig; das bezeugt schon die wechselnde Güte der einzelnen Illustrationen und die Verschiedenheit der Formenanschauung; und wenn die Künstler nicht aus verschiedenen Gegenden Deutschlands stammten, so haben sie doch verschiedenen Einfluß erfahren, wie denn kölnischer und fränkischer wiederholt merkbar wird. Die Bilder sind bald als Initialfüllung, bald in den Text hineingeschoben angebracht. Mit den biblischen Darstellungen wechseln solche aus dem intimen Leben Wenzels. Der König sitzt in der Badstube,

von einem oder von zwei leicht bekleideten Mädchen bedient. Das eine der beiden Bademädchen erscheint auch manchmal in vornehmer Gewandung, so einmal als Königin gekleidet neben Wenzel auf dem Throne (Bibel I, Bl. 2a); doch fehlt dabei nicht ihr Abzeichen, der Waschtrog. Wiederholte Andeutungen, oft liebenswürdig symbolischer Art, fehlen nicht, welche auf das innige Verhältnis zwischen König und Bademädchen deuten. Mehr als in den biblischen Bildern spricht in solch intimen Szenen aus dem Leben Wenzels ein feines Gefühl für die Natur sich aus. Anmutige Formen, ungezwungene Bewegung, ja selbst poetischer Reiz der Stimmung, welche Bedenken über das Frivole der Situation nicht aufkommen läßt, sind besonders diesen Darstellungen eigen. Dagegen verletzt in mehreren biblischen Bildern die Unlauterkeit der Phantasie, welche mit sichtlichem Behagen die intimsten Hergänge des Geschlechtslebens zum Gegenstand der Schilderung macht (z. B. Loths Verkehr mit seinen Töchtern, I, Bl. 17; Dinas Schwächung, I, Bl. 36 u. s. w.), oder die Roheit der



Aus der Bibel Wenzels. Wien, Hofbibliothek.

Empfindung, wie sie in Isaaks Beschneidung (I, Bl. 14b) zum Ausdruck kommt. Hier wurden die Neigungen Wenzels, für den die Bibel bestimmt war, doch über Gebühr berücksichtigt. Die flüchtige mechanische Art der Arbeit tritt überall da zu Tage, wo eine Biegung oder Wendung des menschlichen Körpers eine eingehendere Kenntnis der Formen fordert, und ebenso hat auch wieder alles Raumgefühl, das die Buchmalerei in Karls IV. Zeit unleugbar besessen, den Illustratoren der Wenzelsbibel gemangelt. Zu den besten biblischen Bildern gehört die Erschaffung Evas, welche zugleich bezeugt, daß man dem Landschaftlichen Zugeständnisse zu machen bestrebt war. Von anderen und jedenfalls tüchtigeren Händen rühren die Bilder der Abschrift der goldenen Bulle her, die im Auftrage Wenzels im Jahre 1400 angefertigt wurde (Wien, Hofbibliothek, No. 338). An der inneren Seite des Titelblattes wiederum als Arabeskenfüllung Wenzel und in Runden seitwärts zwei und drei Bademädchen in anmutiger und freier Haltung, von feiner, sorgfältiger Zeichnung. Von Darstellungen, die den Inhalt der Bulle erläutern, spricht das sauber ausgeführte Bild auf Blatt 2 besonders an, das eine auf den Bruch des Landfriedens bezügliche Szene bringt. Auf der Höhe die Ritter und Rächer, unten in der Waldschlucht die Räuber bei der frevelnden That. Trefflich sind auch Blatt 56, der Bischof zu Pferde, Blatt 36,

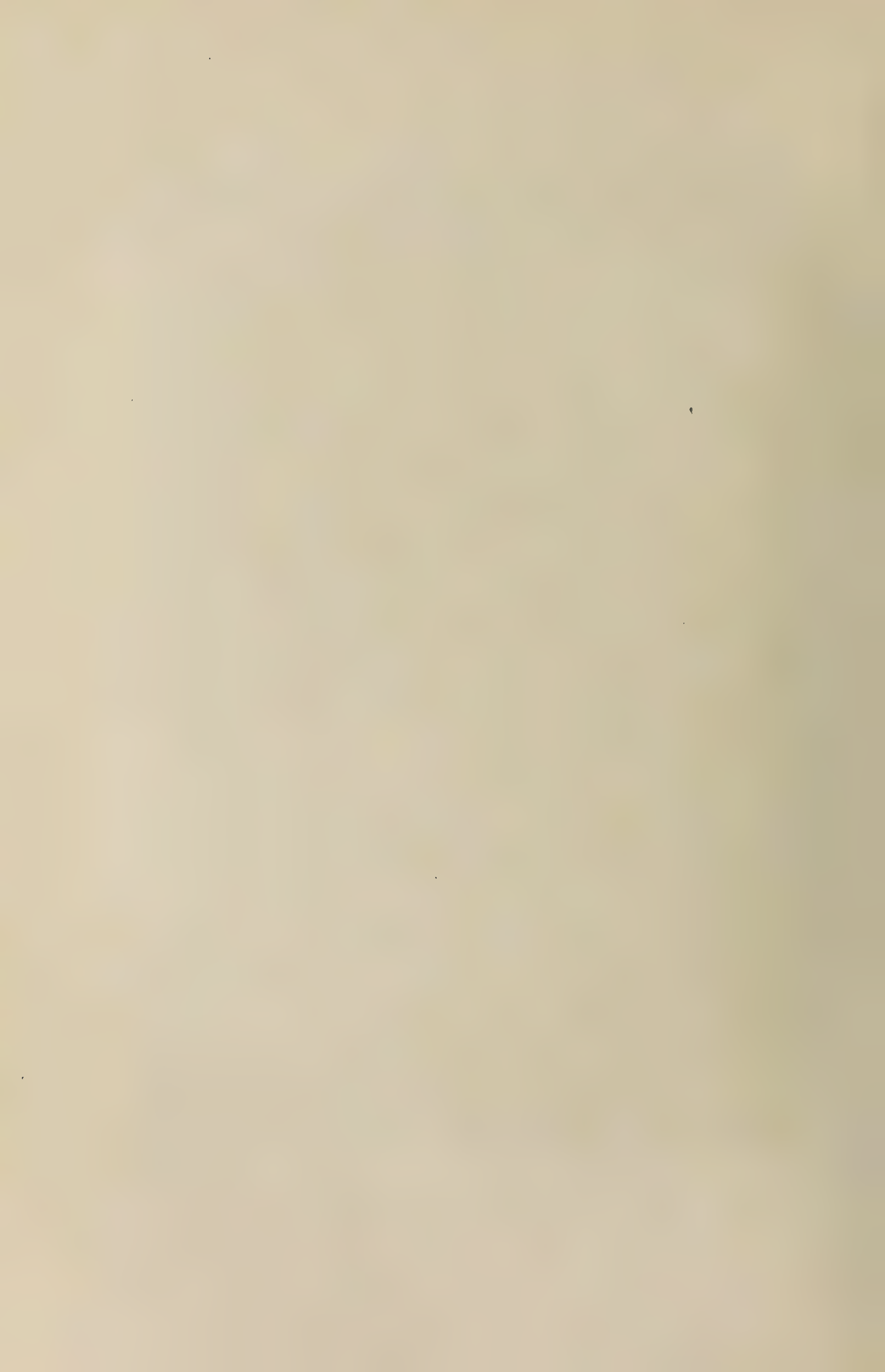


GENESIS

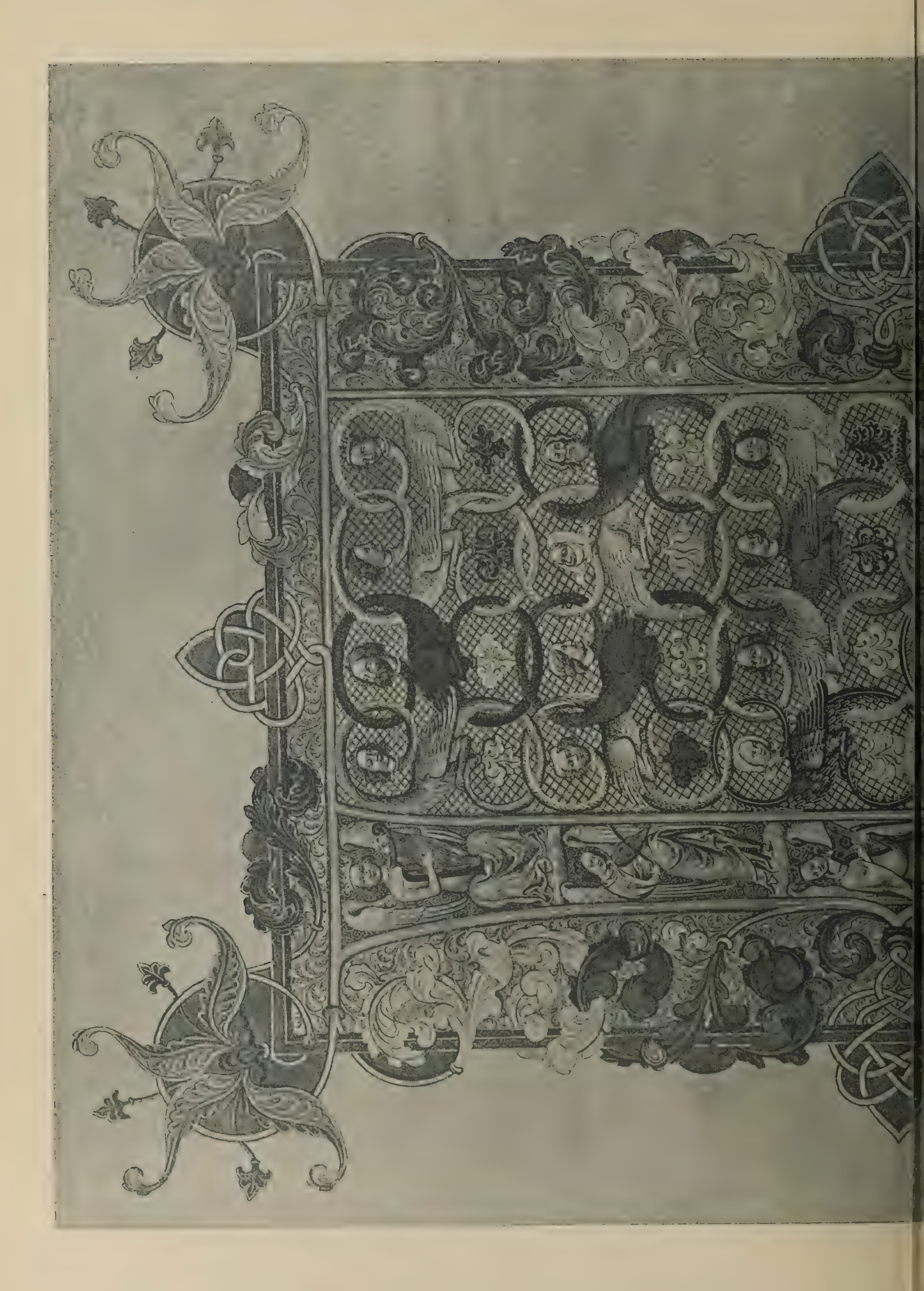
sifte das rippe das er hette ge-
numen aus adamen in ein wip
vnd furte sie czu adamen · vnd

adam sprach · Das bein nv vz
meinen beinen vnd vleisch vz
meinem vleische · Die wirt ge
heissen ein mennynne · wenne
sie ist aus dem manne genvme

Erschaffung der Eva.
Aus der Bibel Kaiser Wenzels (1378—1410) in der Hofbibliothek zu Wien.









Initial L (iber generationis) aus dem Evangeliar des Johann von Troppau. (Wien, Hofbibliothek.)



der thronende Papst, Blatt 39, die große Kavalkade. Durchweg aber zeigen die Bilder der goldenen Bulle sorgfältigere Zeichnung, eingehendere Charakteristik, gewissenhaftere Ausführung des Architektonischen — ohne doch freilich mit den Bilderhandschriften aus der Zeit Karls IV. wetteifern zu können.*)

Die letzte edle Frucht der von Karl IV. ausgegangenen Anregungen auf dem Gebiete der Buchmalerei, bevor auch auf diesem Gebiete die Entwickelung durch die jäh hereinbrechenden Hussitengreuel abgeschnitten wurde, ist das Missale, welches von Laurinus von Glattau 1409 für den Prager Erzbischof Sbinco Hasen von Hasenburg (Wien, Hofbibliothek, 1844) vollendet ward. Auch hier haben ungleichmäßige Kräfte nebeneinander geschaffen, doch kommt die tüchtigere, welcher unter anderen die Darstellung der Kreuzigung (Bl. 149b) und des Todes Mariens (Bl. 247a) angehören, den besten der karolischen Zeit sehr nahe.

Noch an einer andern Stelle im deutschen Osten blühte die Buchmalerei und zeitigte Leistungen, welche zu den besten der Epoche gerechnet werden müssen: zu Wien, am Hofe der kunstliebenden Herzöge von Österreich. Ob der Einfluß der Prager Miniatorenschule hierher wirkte, oder ob unmittelbar der französische Einfluß sich bahnzeigend erwies, ist schwer zu sagen; nur das ist sicher, daß zu der Zeit, als unter Wenzels persönlichem Einfluß die Thätigkeit der Prager Maler sich verflachte und verlotterte, in Wien Künstler thätig waren, welche in ihren Leistungen selbst das Beste, was unter Karl IV. geschaffen wurde, überflügelten.

Für Erzherzog Albrecht II. von Oesterreich vollendete im Jahre 1368 Johann von Troppau ein Evangeliar, dessen kalligraphische und künstlerische Ausstattung als die glänzendste Leistung der Zeit auf deutschem Boden bezeichnet werden darf (Wien, Hofbibliothek, No. 1187). Vor jedem Evangelium ein Blatt mit zwölf kleinen Darstellungen aus dem Leben des entsprechenden Evangelisten. Dann zahlreiche Initialbilder mit Szenen aus den Evangelien. Die Krone aber von allem ist der die ganze erste Seite von Blatt 2 füllende Initial L(iber). Vier Reihen von S förmig geschlungenen Ranken nebeneinander, und zwar die obere Spirale jedes Gliedes in ein Köpfchen, die untere in ein Blatt endend. In diesem Köpfchen giebt sich eine ungewöhnliche Meisterschaft kund; von einer Mache, so zart und fein, daß sie oft wie hingehaucht erscheinen, sind ihre Formen so durchgearbeitet, daß auch im kleinen der gestaltgewaltige Künstler erkannt wird. Die Männerköpfe ernst, würdig, die Frauen- und Mädchenköpfe von so seelenvollem Reiz, wie sie der zwanzig Jahre nach Entstehung dieses Werkes geborene Fra Giovanni da Fiesole geschaffen hat. Dann unten und zur Seite musizierende Engel und breit und kräftig behandeltes Blattwerk.**) Auch die Initialbilder und die Darstellungen aus dem Leben der Evangelisten zeigen neben glücklicher Komposition gute Verhältnisse, sorgfältige Durchbildung des

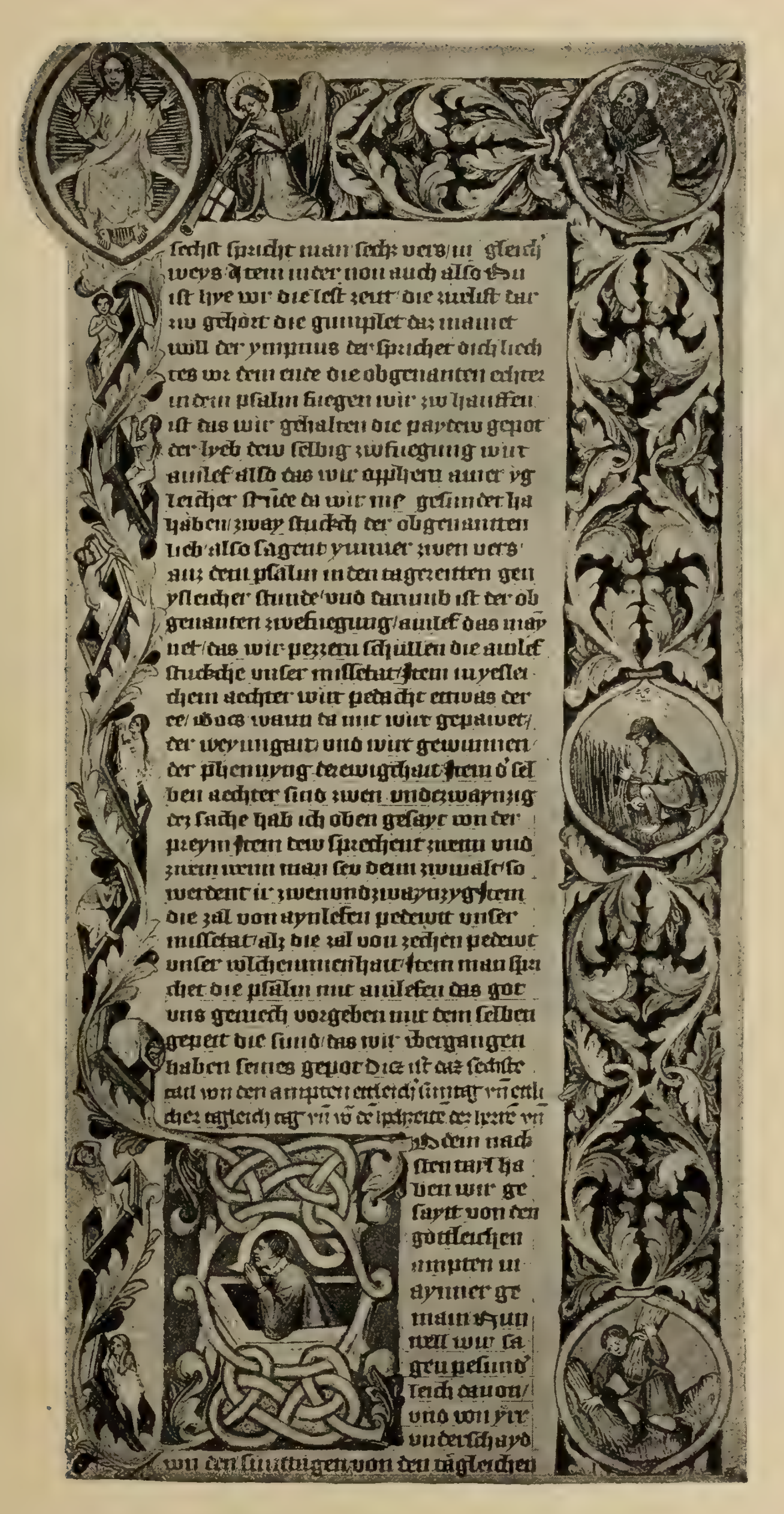
---

*) An die goldene Bulle schließt sich die gleichzeitige Abschrift des „Tractatus brevis et utilis de via et ingressu versus Italiam“, welche zwei Abbildungen (Bl. 47, 53) im Stile der früheren enthält.

**) Kein Zweifel, daß die Initialfüllung von L(iber generationis) eine ornamentale Erinnerung an den Stammbaum Christi ist. Doch nicht mehr, da keine Deutung im stande wäre, die zwanzig Köpfe hier mit den dreimal vierzehn Gliedern (Matth. 1, 11), welche von David bis auf Christus reichen, in nähere Beziehung zu bringen.

Einzelnen (die Negertypen z. B. in den Darstellungen aus dem Leben des Matthäus entsprechen der Natur auf das treueste) und sauberer, immer gleich gediegener Mache. Blatt- und blumenreiches Rankenwerk, das meist von den Initialen ausläuft, vollendet dann den künstlerischen Schmuck des Evangeliars*). Im Auftrage desselben Fürsten wurde dann 1384 mit der künstlerischen Ausstattung einer deutschen Übersetzung von Durandi Rationale divinorum officiorum begonnen; beendet wurde sie unter dem Nachfolger Albrechts, dem Erzherzog Wilhelm († 1406), (Wien, Hofbibliothek, No. 2765). Die Bilder sind teils als Initialfüllungen verwendet, teils sind es selbständige Darstellungen am Rande neben dem Text oder auf den Vorschlagblättern vor den einzelnen Abschnitten. Ihr Inhalt sind biblische Szenen und liturgische Handlungen, Parabeln, dazu am Anfang Darstellungen, welche auf die Gründung der Universität Wien Bezug nehmen, und hier und später interessante Bildnisse der österreichischen Erzherzöge und ihrer Frauen. Es ginge nicht an, jede einzelne Darstellung aufzuzählen oder gar zu beschreiben; nur einzelnes soll hervorgehoben werden. Für den Ernst künstlerischer Gesinnung, aber auch für das hohe Maß künstlerischen Könnens ist die Darstellung auf Blatt 163 besonders bezeichnend, welche die ganze Heilstragödie in ihren wichtigsten Wendepunkten vorführt — und zwar nicht einmal als selbständige Komposition, sondern mit der dekorativen Aufgabe, für den Text eine künstlerische Umrandung zu schaffen. Unten in vier Medaillons der Sündenfall, die Gesetzgebung Mosis, die Geburt Christi und die Himmelfahrt. Hier also die Voraussetzungen gerechten Wandels auf Erden. An den Seiten die Bilder zur Parabel von Aussaat und Ernte; oben die geschichtliche Erfüllung: Christus als Richter mit zwei posaunenblasenden Engeln, und Maria und Johannes. An dem mittleren Stab, welcher die beiden Textkolumnen trennt, die Auferstehung der Toten; aus acht Sarkophagen, übereinander, erheben sie sich. Bewundernswert ist die Sicherheit, mit der die wenig über einen Zoll hohen Figürchen gezeichnet sind. In der lebhaften Bewegung in den Mienen spricht sich eine reiche Leiter von Stimmungen aus: Angst, Verzweiflung, Hoffnung, vertrauungsvolle Ergebung. Die Körper sind durchgehends mit einem dünnen Schleiergewand bekleidet, das die feinen, sorgsam modellierten Formen durchscheinen läßt. Wie weit die Bildnisse Albrechts IV. und seiner Gemahlin, dann Wilhelms und der Johanna von Durazzo der Natur entsprechen, vermögen wir nicht zu sagen; aber die zweifellos ganz individuellen Köpfe, die sorgfältige Modellierung der in ganz richtigen Verhältnissen gehaltenen Körper läßt auch hier auf ein scharfes Auge und eine sichere, geübte Hand schließen. Von der Pracht und künstlerischen Vollendung der Ornamentik geben mehrere Seiten glänzendes Zeugnis ab; köstliche, an den Rankenstäben auf- und niederklimmende Engel, Blatt- und Blumenwerk, exotische Tiere lassen in eine reich phantastische und doch ganz heitere Formenwelt blicken. Die Farben sind hell, aber doch fein gestimmt, die zeichnende Behandlung ist völlig verschwunden und eine breite und doch zarte Behandlung mit dem Pinsel giebt den Körpern Rundung und Relief. Wo die Handlung in eine Baulichkeit verlegt wurde,

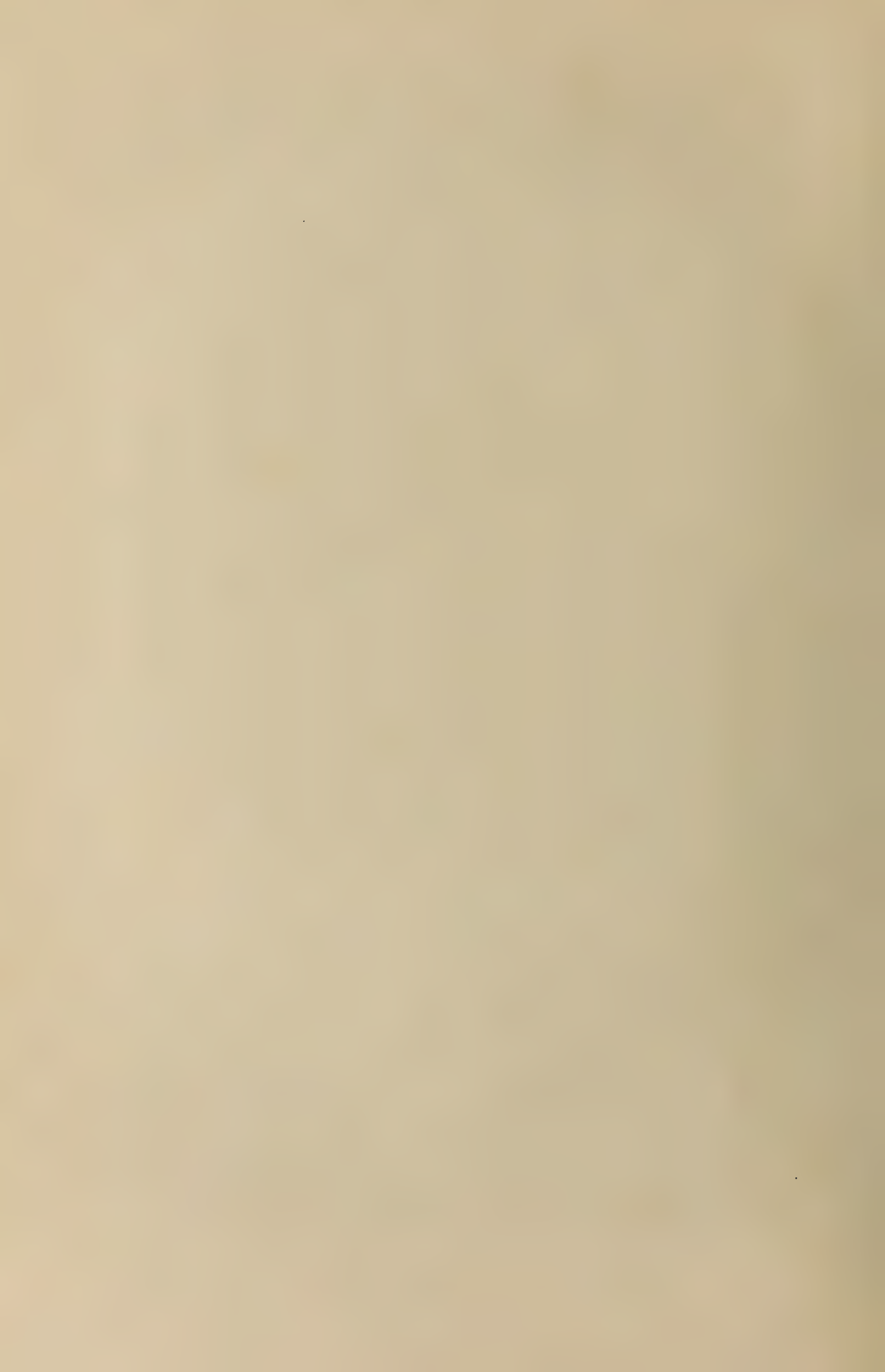
*) Auf der letzten Seite: Et ego Johannes de Oppavia presbyter Canonicus Brunnensis plebanus in Landskrona hunc librum cum auro purissimo de penna scripsi illuminavi atque deo cooperante complevi. In anno domini millesimo trecentesimo sexagesimo VIII. Eine ornamentale Probe, farbig, bei Silvestre Paléographie universelle.



sechst spricht man sechs vers/in gleich
weys Item in der non auch also Nu
ist hye wir die lest zeitt die zuchst dar
zu gehört die gumplet daz mainet
woll der ympnus der spricher deich liech
tes wie dem ende die obgenanten echter
in dem psalm fuegen wir zu hauffen
ist das wir gehalten die partew gepot
der lyeb dew selbig zufuegung wirt
aindlef also das wir appheim ainer yg
leicher stucke da wir nie gesundet ha
haben/zway stuckch der obgenanten
lieb/also sagent ymmer zwen vers
auz dem psalm in den tagzeitten gen
ygleicher stunde/vnd darumb ist der ob
genanten zuefuegung/aindlef das mai
net/das wir pezzern schüllen die aindlef
stuckche unser missetat/Item in ygslei
chem achter wirt pedacht etwas der
ee/ Woes wann da nu wir gepawet/
der weyngart/ vnd wirt gewunnen
der phennyng der ewigchait/Item d' sel
ben achter sind zwen vndczwaynzig
der sache hab ich oben gesayt von der
preym Item dew sprechent zwein vnd
zwein wenn man sev dem zumale/so
werdent ir zwen vnd zwaynzyg Item
die zal von aynlefen pedewt vnser
missetat/alz die zal von zechen pedewt
vnser volchommenhait/Item man spri
chet die psalm mit ainlefen das got
vns geruech vorgeben mit dem selben
gepett die sund das wir vbergangen
haben seines gepot Dicz ist daz sechste
tail von den ampten etleich suntag vñ etli
cher tagleich tag vñ wo de sprechte der lerer vñ
Nach dem nach
sten tail ha
ben wir ge
sayt von den
gotleichen
ampten in
aynner ge
main Nun
well wir sa
gen pesund
leich dauon/
vnd von yr
vnderschayd
von den suntagen von den tagleichen

Auferstehung der Toten. Aus: Durandi Rationale.

(Handschrift der Wiener Hofbibliothek Nr. 1384 fol. 163.)



da offenbart sich entwickeltes Raumgefühl und eine große Sauberkeit in der Zeichnung der architektonischen Formen. Auch die künstlerische Ausstattung des Rationale ist nicht das Werk bloß eines Malers; doch dürfte man kaum irregehen, wenn man einen hervorragenden Teil dieser Ausstattung mit dem Namen des Hans Sachs in Verbindung bringt, eines Meisters, der damals in großem Ansehen in Wien lebte und urkundlich als „maler des hochgeborn Fürsten herzog Albrechte zu Oestreich“ beglaubigt ist.*)

Auch im westlichen Deutschland waren es Fürstenhöfe, welche den französischen Einfluß begünstigten; die hervorragendsten Leistungen, die so hier entstanden, zeigen darum auch gleichen Charakter, die ganze Entwickelung den gleichen Gang von der zeichnenden zur eigentlich malerischen Behandlung wie die Werke der Buchmalerei in Prag und Wien. In Trier war es der Erzbischof Balduin — derselbe, auf dessen Auftrag das Balduineum zurückging, — der sich ganz im Geiste der französischen Buchmalerei sein Brevier (Koblenz, Gymnasialbibliothek) ausstatten ließ. Hier herrscht noch ganz die zeichnende Behandlung, bei zarter gestimmter, nicht zu heller Färbung. In den Randverzierungen spielen die Droleries eine gleich große Rolle, wie in den —



Allegorien von Tugenden und Lastern aus dem „Welschen Gast“. Berlin, kgl. Kupferstichkabinet.

*) E. Birk: Bilder österr. Herzöge des vierzehnten Jahrhunderts. Wien 1855. Mit einer Kupfertafel, welche die Bildnisse der Handschrift wiedergiebt. In einem Nachtrag hat Birk die Stellen aus dem Wiener Grundbuch gebracht, welche des Malers Johannes Sachs gedenken.

allerdings an Zahl geringen — Rand- und Initialverzierungen, mit welchen Balduin die von ihm angelegten drei Urkundensammlungen (Koblenz, Staatsarchiv) ausstatten ließ. In dem außerordentlich bilderreichen Gebetbuch des Trierer Erzbischofs Kuno von Falkenstein (1360—1388), im Trierer Domschatz tritt die malerische Behandlung in den Vordergrund. Die Färbung ist von größter Lebhaftigkeit, ohne doch bunt zu sein — von besonders feinem Farben- und Formgefühl zeigen eine Reihe monochromer Darstellungen in Blau, Grün, Rot herausmodelliert mit aufgesetzten weißen oder goldenen Lichtern. Die Durchführung ist überall eine gleich sorgfältige; eine prächtige Leistung, die dem Künstler das günstigste Zeugnis ausstellt, ist das Bildnis Kunos am Anfang: Man muß ihm Naturwahrheit zuerkennen, denn es stimmt völlig mit der Schilderung, welche der Chronist von Limburg von diesem Kirchenfürsten entworfen hat: „er war ein herrlicher starcker Mann, von Leib, von Person und von allem Gebeine und hatte ein groß Haupt mit einer Straube, eine weite braune Grelle (Haarlocke), ein weit breit Antlitz mit bausenden Backen, ein scharf männlich Gesicht, einen bescheidenen Mund und Gleffe (Lippe) etlichermaßen dick, die Nase war breit mit gerunden Nasenlöchern, die Nase war in der Mitten niedergedrückt, mit einem großen Kien und mit einer hohen Stirn, und hatte auch eine große Brust, und Rötelfarb unter seinen Augen und stand auf seinen Beinen als ein Löw." Eine Durchschnittsleistung dieser Illustrationstechnik, wohl auch in der Rheingegend entstanden, ist die dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts entstammende Abschrift des Thomasin von Zirclaria (Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet, Hamilton, Erwerbung Nr. 110). Die Zeichnung ist wenig sicher, die Haltung der Figuren meist etwas steif, aber die Bilder aus der Zeit, Turniere, Kämpfe, Szenen aus dem häuslichen Leben, welche als Allegorien zahlreich den Text erläutern, fesseln und die helle Färbung macht einen fröhlichen Eindruck.*)



Verlobung. Aus dem „Welschen Gast".
Berlin, k. Kupferstichkabinet.

Am Ausgang dieser Periode steht das Gebetbuch der Maria, Herzogin von Geldern (Berlin, Kgl. Bibliothek), das von einem Bruder Helmich im Kloster Marienborn bei Arnheim 1415 beendet wurde. In den Randverzierungen klingt der französische Geschmack noch an, aber die mit der Feder gezeichneten Ranken, an welche

*) Das am Anfang angebrachte Wappen Kaiser Maximilians bedeutet nur, daß die Handschrift sich im Besitze Maximilians befand. Der Entstehungsdatum ist um ein Jahrhundert älter.

sich einzelne goldene oder farbige Blättchen ansetzen, machen einen sehr mageren Eindruck und haben mit der entwickelten französischen Ornamentik wenig Gemeinsames. Die größeren und kleineren Darstellungen aus der biblischen Geschichte haben tapetenartige Hintergründe, zeigen auch die vollendete Technik in der weichen Pinselführung und der kräftigen, dabei harmonisch gestimmten Farbe; die Formen aber kümmern sich nicht mehr um das Ideal der höfischen Epoche; sie sind rund und kräftig, von kurzen Verhältnissen, bei männlichen Figuren lasten die Köpfe schwer auf dem Körper, die Frauen sind von großer Anmut und Zierlichkeit. Das ideale Kostüm zeigt unruhigen gehäuften Faltenwurf, das oft zur Anwendung kommende Modekostüm stimmt trefflich zu den dem Leben unmittelbar nachgezeichneten Motiven.

Die Wandmalerei hat auf den Gang der Entwickelung keinen Einfluß geübt. Wohl vollzog sie den bedingungslosen Anschluß an das nationale Formenideal; weil sie aber die Buchmalerei als Führerin sich gefallen ließ, deren technische und stilistische Grundsätze ohne Vorbehalt zu den ihren machte, büßte sie das monumentale Gepräge ein, welches ihr eine besondere Bedeutung für die Entwickelung gesichert hätte. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß sie auch innerhalb der neuen, auf innere und äußere Wahrheit gerichteten Formenanschauung den monumentalen Stil wiedergefunden hätte, wenn ihr jene Gunst entgegengebracht worden wäre, welche die Buch- und Tafelmalerei genossen. Dem war nicht so. Es hätte nicht bedurft der abweisenden Haltung, welche der mächtige Orden der Cisterzienser gegen die Dekoration der Gotteshäuser, also auch gegen die Wandmalerei einnahm; das gotische Bausystem selber mit seiner Tendenz, die schweren Mauermassen aufzulösen, die Wände zu durchbrechen, die Zwischenräume der tragenden Pfeiler mit breiten Fenstern auszufüllen, entzog der Malerei die breiten Wandflächen und entzog infolge steigender Vorliebe für reiche und kunstvoller ausgestaltete Gewölbeformen ihr auch bald die Gewölbekappen, welche ihr außer den Wandflächen der romanische Stil zur Verfügung gestellt hatte. Bald war sie im wesentlichen auf die Verzierung architektonischer Glieder beschränkt. So hat die gotische Architektur der Malerei die härtesten Opfer auferlegt, und indem sie in der Zeit fröhlichster und kräftigster Entwickelung diese in den Hintergrund drängte, hat sie es verhindert, daß auch in Deutschland die Wandmalerei die Bahnen der Entwickelung, wie dies in Italien seit Giotto der Fall war, bestimmte, und hat damit, wie später zu sagen sein wird, verschuldet, daß auch die größten Meister der Folgezeit den letzten Schritt zu freier monumentaler Schönheit nie zu thun vermochten. Die Zahl der aus diesem Zeitraum überkommenen Denkmäler der Wandmalerei ist deshalb auch nicht groß, und die künstlerische Bedeutung derselben ist nicht hervorragend. Wie früher stehen die Rheinlande im Vordergrunde, dann folgt Böhmen und der Süden Deutschlands bis zur wälschen Grenze hin. Ein bedeutendes frühes Denkmal dieser Periode ging mit dem Abbruch der im Übergangsstil erbaut gewesenen Deutschordenskirche zu Ramersdorf im Siebengebirge zu Grunde; doch erlauben die davon genommenen Bausen und Aquarellkopien im Berliner Kupferstichkabinet noch die Einreihung desselben in die Geschichte. Die Kirche war an Decke und Wänden mit Gemälden ausgestattet. In der Chornische Bilder aus der Kindheitsgeschichte

Christi, Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Könige; dann am Gewölbe Gott Vater als Weltschöpfer, umgeben von den Zeichen der Elemente, dem weißen Bär, dem Stier, dem Vogel und der geflügelten Schlange.

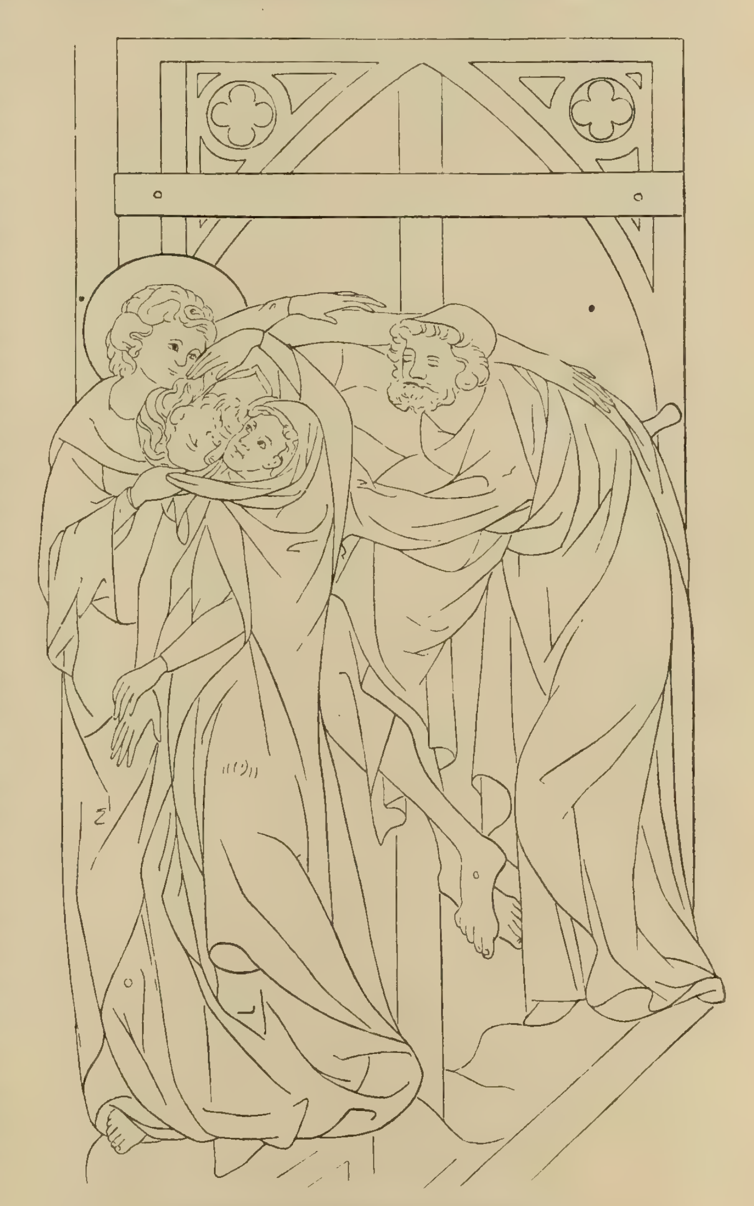
Von den Malereien der drei Gewölbejoche des Langhauses waren nur noch die von zweien erhalten; im Mittelschiff waren alle vier Kappen bemalt, während in den entsprechenden Jochen der Seitenschiffe nur je eine Kappe mit einem Gemälde ausgestattet war. Im mittleren Kreuzgewölbe die Krönung der Jungfrau mit musizierenden Engeln und Michael als Drachentöter; an den bemalten Kappen der Gewölbejoche der Seiten-



Engelgruppe; Wandmalerei in Ramersdorf.

schiffe die heil. Elisabeth und die heil. Katharina; im westlichen Gewölbejoch in herkömmlicher Weise das Jüngste Gericht. An der östlichen Kappe Christus als Richter; zwei Schwerter gehen aus seinem Munde, die Hände hat er in abwehrender Gebärde aufgehoben, vor ihm knieen Maria und Johannes, Fürbitte einlegend, zur Seite erscheinen Engel mit den Marterwerkzeugen — an der westlichen Kappe auf feurigen Wolken Engel als Posaunenbläser — dann an der rechten Kappe die Gerechten, an der Linken die Verdammten. In der Auswahl der Seligen und der Verdammten hat der Meister in naiver Weise Polemik an der Zeit geübt und seiner demokratischen Gesinnung Ausdruck gegeben. Die Seligen bestehen fast ausschließlich aus Landleuten und Handwerkern, die ersteren durch ihre Ackergeräte, die letzteren durch ihre Handwerkzeuge als solche gekennzeichnet; nur ein Bischof erscheint unter ihnen. Die Schar der Verdammten

dagegen ist nur durch die bevorrechteten Stände vertreten: Nonnen und Mönche, feine Damen, Ritter und gekrönte Fürsten. In den entsprechenden Gewölbejochen der Seitenschiffe war auf der einen Kappe Abrahams Schoß, auf der anderen der Satan mit Fledermausflügeln, Hörnern, dräuenden Antlitzes Sünder in seinem Schoße haltend, dargestellt. Der Meister stand auf der Höhe der Leistungsfähigkeit seiner Zeit, er besaß den Vollbesitz der Formensprache derselben. Die Gestalten sind schlank, fast überschlank, von weichem Linienfluß, die Köpfe im Verhältnis zu der Länge der Körper allzu klein, Arme und Beine mager, die Hände lang und spitz; das Gesicht ist von rundlichem Oval, das Haar gewellt. Der Wurf der Gewänder ist weich, oft schwungvoll. Der Ausdruck zarter Empfindung gelingt ihm besser als die Charakteristik des Bösen. Ein Zug himmlischer Unschuld ist den Engeln und Seligen eigen; Christus als Richter ist nicht ohne Großartigkeit. Die Farbe war hell, lebhaft Rot, Blau, Gelb herrschten vor, die Nimben waren vergoldet. Ihrer Entstehung nach gehörten diese Malereien der ersten Zeit des vierzehnten Jahrhunderts an. Als um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die Nebenkapellen des Chors eine eingreifende Restauration erfuhren, erhielten auch diese



Kreuzabnahme; Wandgemälde in Ramersdorf.

malerischen Schmuck, und zwar je ein Heiligenpaar und darüber die Schlußereignisse der Leidensgeschichte Christi. — Die Verhältnisse der Figuren sind hier noch gestreckter, in den Köpfen zeigt sich ein Anlauf zur Individualisierung, doch stehen diese Bilder künstlerisch nicht auf der Höhe der älteren. Auch die Basen, Schäfte und Knäufe der Säulen, die Rippen der Gewölbe, kurz jedes bestimmende architektonische Glied war farbig gehalten.

Den älteren Wandbildern der Kirche zu Ramersdorf zunächst stehen die zum Glück noch erhaltenen, wenn auch für gewöhnlich nicht sichtbaren Malereien an den Chorschranken des Kölner Doms. Ihre Entstehungszeit ist wohl unerheblich später als das Jahr der Weihe des Chors — 1322 — anzusetzen. Die beiden Wände (die Stirnwand gegen das Langhaus ist gefallen) haben die Länge zweier Pfeilerabstände. An der Evangelienseite, wo der Ehrensitz für den Papst als Stiftsherrn sich befand, sollten die Legenden des heil. Petrus und des heil. Silvester Darstellung erhalten, an der Epistelseite, wo der Ehrensitz des Kaisers war, die der heil. Jungfrau und der heil. drei Könige. Den unteren Teil der Wandfelder nehmen spitzbogige Arkaden ein, in welchen auf der Evangelienseite Bischöfe, auf der Epistelseite Kaiser in statuarischer Haltung dargestellt sind. Darüber dann auf sieben, wieder durch Arkaden eingefaßten Feldern die Hauptmomente der betreffenden Legenden. Sehr interessant sind nun die Drolerien, welche oberhalb der Spitzbögen auf braunrotem Grunde angebracht sind; daß die Quelle dafür die Buchmalerei war, beweist der Inschriftenfries, der unter den Hauptbildern hinläuft. Hier heben die Verse selbst mit Initialen an, und nach Analogie der Randverzierungen in Büchern erscheinen auch hier vor und hinter der Schrift jene kecken Figürchen, welche die französische Buchmalerei der deutschen übermittelt hatte. Die legendarischen Darstellungen zeigen in der bereits sich ankündigenden tieferen Charakteristik einen Fortschritt über die Malereien von Ramersdorf. In den Drolerien erfreut das Spiel kecker, übermütiger Laune, mit welchem der Künstler nach Art der französischen Enlumineurs die Wirklichkeit und die Fabelwelt durcheinander wirbelt. Aus dem Leben des fahrenden Volkes und dem des Ritters, aus der Tierwelt und verschollenen Mythen holt er seine Stoffe und umgestaltet sie bald mit anmutiger Zierlichkeit, bald mit keck anpackendem Realismus. Die rein dekorative Absicht, der diese Darstellungen im übrigen zu dienen haben, forderte keine detaillierte Ausführung. Die farbige Wirkung muß, solange die Malereien unbeschädigt waren, eine äußerst glückliche gewesen sein. Der Untergrund für die legendarischen Bilder ist dunkelblau durch Goldlinien karriert — innerhalb der Karreaus Blätter und Figürchen blau in Blau oder Dunkelrot, wieder mit Blattwerk und Figürchen rot in Rot. Ebenso heben sich die Einzelgestalten der Könige und Bischöfe wechselnd von blauem und rotem Grunde ab. Die Tempera ist fast unmittelbar auf den Stein aufgetragen, so daß sie in der Dicke des feinsten Papiers abblättert. Die hervorragenderen Denkmälerreste, welche Köln aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts besitzt, tragen, wenn auch namenlos, einen künstlerischen Charakter, der auf den Einfluß einer herrschenden Künstlerindividualität zurückführt, die bei der Geschichte der Tafelmalerei gezeichnet werden soll.

Die Gegenden des Oberrheins besitzen kein Denkmal der Wandmalerei, das sich an künstlerischer Bedeutung mit den Malereien von Ramersdorf oder Köln messen

könnte. Die Formensprache ist rauher, aber dabei zeigt sich, wo der Stil nicht zurückgeblieben, bereits jetzt jene Neigung zu rücksichtsloser Charakteristik, jene Scharfäugigkeit in der Beobachtung der Natur und des Lebens, welche im kommenden Jahrhundert der oberrheinischen Schule eine so hohe Bedeutung in der Entwickelungsgeschichte geben sollte. Im Elsaß wurden in der Abteikirche St. Peter und Paul zu Weißenburg bedeutende Reste von Wandmalereien, welche dem vierzehnten Jahrhundert entstammen, unter der Tünche aufgefunden. So sind im Südkreuz die Leidensgeschichte Christi und die Werke der Barmherzigkeit, in der nördlichen Seitenapside der Kindermord und die Herabkunft des heiligen Geistes in ziemlich handwerklicher Art dargestellt. Auf eine nicht begabtere Hand lassen die halberloschenen Malereien im Glockenturm der Kirche Rosenweiler bei Rosheim schließen; das bedeutendste Gemälde darunter ist das Jüngste Gericht. In der Dominikanerkirche zu Gebweiler seien als Reste noch aus dem vierzehnten Jahrhundert herrührender Wandmalereien die an der inneren Seite der Westfront genannt — jetzt nur noch der Kopf des heil. Christophorus sichtbar — weil darunter der Name des Künstlers zu lesen war: Dis : Machte : Werlin : zun : Burne.

Besser erhalten sind die Wandmalereien in der Krypta des Baseler Münsters; sie bedecken die Kappen der drei Kreuzgewölbe des Umgangs derselben. Im südlichen sind die Geburt und einige Ereignisse der Kindheitsgeschichte Marias dargestellt, im mittleren die Krönung Mariens, dann Geburt Christi, Anbetung der Magier, Flucht nach Ägypten, im nördlichen endlich Szenen aus der Legende der heil. Margareta. Die Malereien der beiden letzteren Gewölbe sind die älteren und mögen wohl in die erste Zeit des Umbaues der 1356 durch Erdbeben stark geschädigten Kirche fallen. In Auffassung und Technik erinnern sie an jene flotte Art der Illustration, wie sie in Chroniken, Rechtsbüchern, Armenbibeln beliebt war. Die Umrisse sind mit kräftigen, aber auch schweren Pinselstrichen gezogen (und zwar für das Nackte mit roter, sonst mit schwarzer Farbe), dann gleichmäßig mit in ganz dünner Schicht deckender Farbe ausgefüllt; die Farbe für Gesichter und Hände wurde aus dem weißen Grunde ausgespart. Jede Modellierung mangelt, die Motive der Gewänder sind mit schwarzen Strichen in die Farbe hineingezeichnet. Das Formenideal des Künstlers stand nicht hoch; mit den anmutig bewegten Gestalten in den Wandbildern zu Ramersdorf oder Köln lassen sich die in den Baseler Bildern nur zu ihrem Nachteil vergleichen; aber dafür entschädigen naturalistische Züge, wie sie gleichzeitig sonst nur in der volkstümlichen Bücherillustration anzutreffen waren. Die Deckenbilder der südlichen Gewölbe sind etwas späteren Ursprungs; der Urheber derselben strebte eine mehr malerische Behandlung an, doch steht er sowohl an Begabung wie an Geschmack hinter seinem älteren Vorgänger zurück.*) Einen weit umfangreicheren Cyklus besitzt die Arbogastkirche zu Ober Winterthur, leider durch die 1877 vorgenommene „Restauration" der Kirche zum Teile zerstört, zum Teile erheblich geschädigt. An Resten sind noch erhalten einige Darstellungen aus der Arbogastlegende und aus der Geschichte Christi. Die Entstehung dieser Wandmalereien fällt wohl vor 1350. Schon die überschlanken, stark ausgebogenen Körperformen weisen darauf hin, ebenso die zarten, anmutigen,

*) Veröffentlicht wurden die Deckengemälde in der Krypta des Münsters zu Basel von A. Bernouilli in den Mitteilungen der Histor. und Antiquar. Gesellschaft zu Basel. Neue Folge I. (Basel, 1878.)

doch auch charakterlosen Köpfe. Die Ausführung beschränkt sich wiederum im wesentlichen auf illuminierte Zeichnung ohne Modellierung und Schattengebung. Die rotbraunen oder schwarzen Umrisse sind in leichten, gleichmäßigen Tönen mit Farbe — zumeist Gelb, helles Rot und Blau — ausgefüllt.*) Im übrigen Süden Deutschlands, in Bayern, Schwaben, Franken, haben sich kaum nennenswerte Reste der religiösen Wandmalerei aus dem vierzehnten Jahrhundert erhalten, dagegen hat die profane Wandmalerei gerade im Süden Deutschlands besonders eifrige Pflege gefunden. Patrizierhäuser und Ritterburgen wollten des malerischen Schmuckes nicht entraten, und so ist denn auch an der äußersten Grenze deutschen Sprachgebietes ein köstliches Denkmal erhalten geblieben, das über die Art malerischer Ausstattung des Wohnhauses willkommenste Aufklärung bietet. Es sind dies die Wandmalereien im Schloß Runkelstein bei Bozen in Südtirol. Sie entstanden im letzten Jahrzehnt des vierzehnten Jahrhunderts auf Geheiß des Niklas Vintler, dessen Wappen wiederholt erscheint. Tritt man in den Hof, so zeigt eine offene Halle im ersten Stock eine Reihe von Gruppen, jede aus drei Figuren bestehend, und zwar die größten heidnischen Helden Hektor, Alexander und Cäsar; die jüdischen Josua, David und Judas den Makkabäer; die größten christlichen Könige: Artus, Karl d. Große und Gottfried von Bouillon; die edelsten Ritter: Parcival, Gawein, Iwein; die drei berühmtesten Liebespaare: Wilhelm von Österreich und Aglei, Tristan und Isolde, Wilhelm von Orleans und Amelei; die drei berühmtesten Schwerter: Ditrich von Bern mit Sachs, Sigfrid mit Balmung, Ditlib von Steier mit Welsung; die drei stärksten Riesen: Asperan, Otnit und Struthan; die drei gewaltigsten Weiber: Hilde, Vodelgart, Frau Rachin. Dieser Cyklus hat durch die Unbilden des Wetters am meisten gelitten; auch von Übermalung ist er nicht frei geblieben. Aus dieser Halle tritt man in ein Gelaß, welches mit einer Reihe von Darstellungen aus der Dichtung Garel im blühenden Thal ausgestattet ist; infolge Einsturzes der Zwischenwand steht dieses Gelaß jetzt in unmittelbarer Verbindung mit dem Tristanszimmer. Einzelne Bilder der Garelfolge haben stark gelitten; die gut erhaltenen erinnern in Formen und Technik an die Dichterillustrationen der Buchmalerei. Unterhalb der Garelbilderfolge waren noch die Halbfiguren alttestamentlicher Helden und Frauen angebracht; diese sind jetzt halb erloschen. Der Tristancyklus ist abweichend vom Garelcyklus in einfarbiger Malerei durchgeführt, und zwar in terra verde (grün) mit aufgehöhten weißen Lichtern; die Wirkung ist eine ganz plastische. Das Herausmodellieren von Figuren aus e i n e r Farbe und mit Zuhilfenahme weißer oder goldener Lichter war in der unter französischem Einfluß stehenden Buchmalerei sehr beliebt und viel geübt; dennoch bleibt es zweifelhaft, ob die meisterhafte Behandlung der monochromen Technik, wie sie hier im Wandbild entgegentritt, dem Maler vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts zugehört. Und noch stärkere Bedenken weckt die Formgebung. Wohl finden wir auch die Typen der Zeit: schlanke Körper mit feinem gestreckten Hals, das Gesicht von ovaler Form, die Stirne zurückgeschoben, das Kinn klein, die Nase kräftig und leicht gebogen, der Mund zierlich. Daneben aber begegnen wir wieder — wie z. B. bei der

*) Proben daraus giebt Rahn in den Mitteilungen der Antiquar. Gesellschaft in Zürich XLVII. (Zürich, 1883.)





LITHOGRAPHIE U. DRUCK TH. EISMANN

REIGENTANZ. WANDMALER



G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

IN SCHLOSS RUNKELSTEIN.



Gruppe der Priester im Götterurteil — ganz individuell durchgebildeten Köpfen und einer geradezu meisterhaften Gewandbehandlung. Die Erklärung so zwiespältigen Eindrucks liegt wohl in der umfassenden Restauration, welche im Auftrage Maximilians I. die Bilder auf Schloß Runkelstein durch den Brixener Maler Friedrich Lebenbacher von 1506—1508 erfuhren. Auf die ursprüngliche Durchführung lassen die Reste der Bilder aus der Wigaloisdichtung in der unteren Halle einen Schluß ziehen. Diese sind in schwarzer Umrißzeichnung auf grünem Grund ausgeführt. Lebenbacher schuf dann um so mehr aus sich selbst heraus, wo er erloschene Züge fand; dazu suchte er die malerische Wirkung zu erhöhen, indem er die feinen alten Umrisse mit größerer Kraft nachzog und wirkungsvolle weiße Lichter aufsetzte. Die roten Fleischtöne in einzelnen Tristansbildern gehören einer noch späteren Restauration an. Ungefälschter spricht wieder der Geist des Mittelalters aus den Darstellungen im sogenannten Neidhart-Saal: Ballspiel, Tanz, Jagd, Turnier. Das sind Bilder, in welchen die Stimmung, die Sitte und das Genußleben jener Zeit unmittelbar zum Ausdruck kommen. Die Kunst wirkt auch hier mit den einfachsten Mitteln. Von teppichartigem Hintergrunde heben sich die kräftig in Schwarz umrissenen Figuren ab. Die Umrisse sind gleichmäßig mit Farbe ausgefüllt; jede Abstufung der Töne zu gunsten plastischer Wirkung mangelt, in den Gewändern sind die Faltenmotive mit schwarzen oder roten Pinselstrichen eingezeichnet. Die Beobachtungsgabe des Künstlers zeigt sich weniger darin, daß die konventionellen Typen schon eine kräftigere Abwandlung in das Individuelle erhielten, als daß einzelne Gruppen ihrem Motive nach trefflich dem Leben abgelauscht sind, so in dem Jagdbild der Knappe, der den Hund an der Leine führt. Durchgängig herrscht die Modetracht. Den kostbarsten Teil der alten Malereien besitzt jedoch das Badezimmer. Hier ist uns die ganze ursprüngliche Dekoration des Raumes in verhältnismäßig trefflichem Zustande erhalten. Die Wände sind zunächst mit einem Teppichmuster bemalt, rot mit hineingestickten Wappentieren. Oben läuft ein Fries in zwei Abteilungen. Die untere Abteilung versinnbildet eine rundbogige Halle, aus welcher Zuschauer treten, die gegen eine Wehrstange lehnen. Alle diese Zuschauer sind in dreiviertel Figur dargestellt, an der Nordwand sind sie männlichen, an der Südwand weiblichen Geschlechts. An der Westwand sieht man entkleidete Figuren, in verschiedenen Stellungen, bereit in das Bad zu steigen; an der Südwand sind verschiedene, zum Teil ausländische Tiere dargestellt. Über dem Eingang ist wieder Vintlers Wappen angebracht, gehalten von zwei Knappen. Die zweite Abteilung des Frieses zeigt in Vierpäffen sitzende, stehende, knieende Figuren männlichen und weiblichen Geschlechts. In einer Fensterwand endlich ist ein Falkenträger und eine gekrönte Frau dargestellt. Die Technik ist dieselbe, wie im Neidhartsaal. Die ins Bad Schreitenden sind, wohl — sieht man von den Darstellungen des ersten Elternpaares ab — die ältesten „Aktfiguren" deutscher Malerei; von Modellierung des Körpers ist zwar keine Spur, aber die Wiedergabe der verschiedenen Stellungen zeigt ein scharf beobachtendes Auge zum mindesten für die Silhouette des menschlichen Körpers. Einige weibliche Figuren als Personifikationen der freien Künste in der unteren Hofhalle, dann an der Außenseite derselben einige Kaiserfiguren in schwarzer Umrißzeichnung auf grünem Grund gehören den Formen nach dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts an; ob sie eine alte Darstellung ganz zu ersetzen hatten, oder nur eine weitgehende „Auf-

frischung" bedeuten, muß unentschieden bleiben. Diese Malereien zeigen uns, in welchen Gedankenkreisen die gebildete Gesellschaft jener Zeit lebte und webte, die untrennbare Mischung von Dichtung und Wahrheit, Legende und Geschichte, in welche sich der Geist des Mittelalters eingesponnen hatte; sie sind aber auch die letzte monumentale künstlerische Äußerung des höfischen Geistes. Bedeutsam dabei ist es auch, daß während in den kirchlichen Malereien an dieser Grenzscheide deutschen und welschen Geistes auch deutscher und italienischer Einfluß um die Herrschaft ringen, in diesen Wandmalereien, welche eigenstes deutsches Kulturleben verherrlichen, keine Spur italienischen Einflusses nachzuweisen ist.*) Auch der Patrizier schmückte seine städtischen Wohnräume mit den Lieblingsgestalten der höfischen Epik und der volkstümlichen Dichtung; doch auch Darstellungen, dem Geschäfts- und Handwerkerleben entnommen, kamen vor. So waren in einem Hause zu Konstanz die verschiedenen Hantierungen der Weberei von der Hanf- und Flachsbereitung bis zu dem Bade, das den Arbeitern in bestimmten Fristen gegeben wurde, dargestellt. In einem andern Gelaß desselben Hauses sah man dagegen Liebespaare, der Bibel und der Dichtung entlehnt: Adam und Eva, Samson und Delila, David und Bathseba, Aristoteles und Phillis, Virgil und seine Fopperin, Tristan und Isolde — mit Versen aus einem Gedichte Frauenlobs. In dem Hause „Zum Grundstein" in Winterthur hatte das Neidhartsche Gedicht „Das Veilchen" den Stoff für ein schlüpfriges Wandbild abgegeben.**) Auch die noch erhaltenen Reste der bald nach 1384 entstandenen Wandmalereien im Ehinger Hof zu Ulm behandeln Stoffe, welche der ritterlichen Dichtung entnommen sind.***) In innigem Zusammenhang mit der süddeutschen Kunstentwickelung stehen auch die Wandmalereien, mit welchen ein Gemach im Schlosse zu Neuhaus in Böhmen 1338 ausgestattet wurde. Die Georgslegende gab den Vorwand, reich bewegte Schilderungen ritterlichen Lebens der eigenen Zeit zur Darstellung zu bringen. Die schlanken ausgebogenen Gestalten sind von guten Verhältnissen, die ovalen Köpfe von jugendlicher Anmut und dabei von ausdrucksvoller Mienensprache. Sorgfältige Durchführung im einzelnen fehlt, besonders oberflächlich sind Hände und Füße gezeichnet. Die schwarzen Umrisse der Figuren sind leicht koloriert, die Faltenmotive der Gewänder, die Zeichnung der Gesichter und der Hände sind mit schwarzen Pinselstrichen in flotter Weise auf die ganz dünn

*) Ein hervorragendes Denkmal von solcher Kreuzung deutschen und italienischen Einflusses auf dem Gebiete religiöser Malerei waren die Wandbilder in der Kirche von Terlan vor ihrer — Restauration. Die Chormalereien aus der Geschichte Mariens gehörten der Spätzeit des vierzehnten Jahrhunderts an. Die Malereien im Schiffe — Darstellungen aus der Geschichte Christi — wurden 1407 von Hans Stockinger aus Bozen im Auftrage des Siegmund von Niederthor ausgeführt. Zwei annähernd gut erhaltene Darstellungen der Bilderfolge Stockingers — Geburt Christi und Kindermord — bezeugen deutlich die Einwirkung giottesken Stils. Die Malereien des Schlosses Runkelstein wurden veröffentlicht von J. V. Zingerle und J. Seelos (Innsbruck, 1859), unberücksichtigt blieben darin die Wandbilder im Badezimmer. Eine neue vollständigere und künstlerisch gründlichere Publikation thäte Not.

**) Durchzeichnungen des untergegangenen Bildes des Konstanzer Hauses bewahrt die Wessenberg'sche Sammlung in Konstanz. Einzelnes findet sich abgebildet im XV. Band (Heft 6) der Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Eine Kopie des Wandbildes des Hauses „Zum Grundstein" besitzt das städtische Museum in Winterthur.

***) Eine farbige Abbildung bei: Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter.

deckende Farbe aufgesetzt.*) Der Nordosten Deutschlands ist an Denkmälern der Wandmalerei aus dieser Periode sehr arm; erwähnt seien die Gewölbemalereien der Marienkirche zu Kolberg, welche im Sinne der Armenbibeln Darstellungen aus der Geschichte Christi mit den entsprechenden Typen aus dem Alten Testament vorführen. Die Ausführung ist eine handwerksmäßige, aber einzelne Motive zeugen von selbstständiger Lebensbeobachtung und glücklicher Verwertung derselben.

Doch nicht die Wandmalerei und nicht mehr die Buchmalerei sollte die letzten Ergebnisse der nationalen mittelalterlichen Stilentwickelung am Ausgange dieses Zeitraumes zeitigen, dies war, wie schon angedeutet wurde, der Tafelmalerei vorbehalten. Die Helden der Bibel und der Legende, welche auf den Wandflächen der gotischen Dome keine Unterkunft mehr fanden, leuchteten nun in glühender Farbenpracht von dem Glasverschluß der Fenster herab**), oder sie schmückten als Tafelbild und Schnitzwerk die immer reicher gestalteten Altaraufsätze der Kirchen und Kapellen. Das Tafelbild beschränkte zwar den auf das Gewaltige zielenden, der Vision kühn nachtastenden Linienzug des Malers romanischer Apsidalbilder, aber das Streben nach feierlicher und ergreifender Wirkung hielt es fest; Anmut und Geschmeidigkeit der Formen durfte es dabei freilich nicht vernachlässigen, sollten die ästhetischen Forderungen der Zeit nicht verletzt werden. In Bezug auf Naturwahrheit gab die Tafelmalerei so viel als sie zu geben vermochte; sie hatte es allerdings hierin nicht so leicht wie der Buch-Illustrator, der es sich an einer keck hingeworfenen Umrißzeichnung genügen ließ, sie mußte sorgsam ausführen, mit gleicher Liebe jede Einzelheit behandeln. So gewann bei ihr noch leicht das Typische die Oberhand über das Individuelle und Charakteristische. Doch war auch das Typische Ergebnis selbständiger Bewältigung der Naturformen, wären doch anderen Falles nicht gerade auf dem Gebiete der Tafelmalerei zuerst grundsätzliche Unterschiede in der Formenauffassung aufgetreten, die in ihrem Ursprung auf eine bestimmte Meisterpersönlichkeit zurückführten. Übrigens lag in dem leisen Festhalten am Typischen zunächst kein Nachteil; der ideale Beweggrund der Darstellung trat umso kräftiger hervor, die Seele leuchtete heller aus den Gestalten, in welchen das eigenwillige Leben in Ehrfurcht vor einem höheren verstummte. Von dem Aufschwung, welchen in den letzten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts die Tafelmalerei nahm, ist keine Gegend Deutschlands ausgeschlossen; für die Entwickelung sind aber doch nur drei Städte von Bedeutung gewesen: Prag, Nürnberg und Köln. In Prag und Köln werden auch die Meister namhaft, welchen der Ruhm zufällt, Gründer blühender Lokalschulen geworden zu sein.

Gleich nach seiner Ankunft in Böhmen — 1333 — hatte Karl IV. dort seine reiche Bauthätigkeit begonnen. Für die malerische Ausschmückung seiner Schlösser und Kirchen war eine Schar von Künstlern thätig, die aus aller Herren Ländern nach

*) Vgl. J. E. Wocel: Die Wandgemälde der St. Georgslegende in der Burg Neuhaus mit vier Tafeln in Farbendruck (Denkschriften der Kgl. Akademie der Wissenschaften phil. hist. Cl. X. Bd. Wien 1860).

**) Die Geschichte der Glasmalerei wird ein Kapitel der Geschichte des Kunsthandwerks bilden; es sei nur angedeutet, daß sie auf die Eigenart der malerischen Anschauung manches Tafelmalers in hervorragender Weise einwirkte.

Böhmen gerufen oder freiwillig gekommen war. So konnte sich Anfang 1348 eine Bruderschaft bilden, welche, wenngleich nicht ausschließlich aus Malern bestehend, doch in der Mehrheit von solchen gebildet ward. Da das Gründungsstatut in deutscher Sprache abgefaßt ward, so ist es sicher, daß deutsche Maler den Kern der Zeche bildeten. Zwei Namen treten aus der Künstlerschar kräftig hervor: Nikolaus Wurmser von Straßburg und Meister Theodorich, der wohl aus Prag selbst herstammte. Beide Künstler wurden von Karl IV. wiederholt mit Vergabungen und Vergünstigungen ausgezeichnet. Nikolaus Wurmser erhielt 1359 das Recht freier Verfügung über alle seine Güter, darnach dann 1360 volle Steuerfreiheit für seinen Hof in Morin, und eine gleiche Vergünstigung erhielt Meister Theodorich oder Dietrich im Jahre 1367, mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die kunstreiche und feierliche Malerei, mit welcher er die königliche Kapelle auf Karlstein geschmückt habe. So ist es denn die Burg Karlstein, wo die Werke Theodorichs, aber auch die des Meisters Nikolaus gesucht werden müssen. Gleich nach seiner Kaiserwahl hatte Karl IV. den Bau der Burg Karlstein in dem waldigen Beraunthal begonnen, um da die Reichskleinodien aufzubewahren. Drei Kapellen gehören zu dem Burgbau: die Marienkapelle, die Katharinenkapelle und die Kapelle des heiligen Kreuzes. Alle hervorragenden Maler, über die Karl IV. verfügen konnte, wurden zur Ausschmückung herbeigezogen. Man erkennt leicht Vertreter der florentinischen, d. h. der giottesken Richtung, und der sienesischen; neben Thomas von Mutina mag ein Künstler, der sich unter Simone Martini's Einfluß gebildet hatte, hier thätig gewesen sein. Diese Leistungen jedoch treten zurück gegen jene, welche den scharfausgeprägten Charakter einheimischer Kunst an sich tragen. Doch sind hier wieder zwei streng geschiedene Richtungen erkennbar. Die eine ist am besten vertreten in den Wandmalereien der Marienkapelle, die andere in den Tafelmalereien der Kreuzkapelle. Die ersteren haben vielfach gelitten, wo aber der ursprüngliche Charakter erhalten, wie in der Darstellung des apokalyptischen Weibes, da spricht sich eine künstlerische Art aus, die wir am besten dem vom Oberrhein hergewanderten Nikolaus Wurmser zutrauen dürfen. Maria, im gemusterten Unterkleid und blauen, leicht fließenden Mantel, trägt das Kind auf ihrem Arme; der etwas vorgebeugte Kopf zeigt ein kräftiges Oval, die Stirn ist hoch, etwas zurückgeschoben, der Mund lieblich. Die Farbe ist von lichtem Ton. In den übrigen apokalyptischen Darstellungen zeigen einzelne Figuren, die noch besser erhalten sind, so ein in Vordersicht genommener posauneblasender Engel, daß der Meister sich auch an schwierigere perspektivische Aufgaben mit Glück wagte. Was sonst von Wandmalereien im Schlosse erhalten ist, z. B. die Darstellungen aus der Legende des heil. Wenzel im Aufgange zur Kreuzkapelle, befindet sich in einem solchen Zustand, daß die Feststellung des Verhältnisses des Meisters der Wandbilder der Marienkirche dazu kaum möglich wird. Dagegen erinnert das Marienbild in der Stiftskirche zu Hohenfurt so sehr an das apokalyptische Weib in der Marienkapelle, daß man gern an Nikolaus Wurmser als Künstler dieses lieblichen Werkes, das ein künstlerisches Echo in dem Krumauer Marienbilde noch in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts gefunden hat, denken möchte. Wir kennen nicht die Schaffenszeit des Meister Nikolaus, aber daß das Bild der Stiftskirche zu Hohenfurt noch zur Zeit Karls IV. entstand, dem stellen sich künstlerische Bedenken nicht entgegen. Maria ist in einen blauen Mantel gehüllt, dessen rotes



Marienbild in der Stiftskirche zu Hohenfurt (Böhmen).



Futter bei der Faltenlage öfters sichtbar wird, ein Motiv für Farbenwechsel, das die Buchmalerei schon längst gerne anwandte.*) Die Werke auf Karlstein, welche mit dem Namen Wurmsers in Beziehung gesetzt werden, besitzen keinen Stilcharakter, der sie von den edleren Leistungen oberdeutscher Malerei dieser Zeit trennte; anders ist es mit den Gemälden, welche die Kreuzkapelle zieren. Die Kreuzkapelle — geweiht 1365 — ist ein aus zwei Jochen bestehender, in Kreuzgewölben überspannter Raum.



Der heil. Augustinus. Wien, kais. Gemäldesammlung Nr. 1726.

Die einschneidenden Kappen der tiefen Fensternischen sind mit Wandmalereien geziert, welche Ereignisse aus der Kindheitsgeschichte Christi und der Offenbarung des Johannes vorführen. Die Wände sind in Form einer fortlaufenden Holztäfelung mit 133 Gemälden in zwei und drei Reihen übereinander bedeckt, welche überlebensgroße Halbfiguren von Aposteln, Kirchenlehrern, Mönchen, gekrönten Fürsten und anderen männlichen und weiblichen Heiligen vorführen. Das Hauptbild über dem Altar stellt den

*) Verwandte Bilder besitzen die Stephanskirche in Prag, die Dominikanerkirche zu Budweis, die Galerie zu Hohenfurt.

Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes dar, am Sockel dann den Schmerzensmann aus dem Grabe emporragend, zwischen Engeln und heiligen Frauen. Der Gekreuzigte, dann die Kirchenväter Ambrosius und Augustinus, wurden für die k. Gemäldesammlung in Wien ausgebrochen, alle übrigen Bilder befinden sich noch an Ort und Stelle. Wenn man in diese Versammlung ernster, kräftiger Gestalten tritt, so ist man überrascht über die Energie, mit welcher hier ein Künstler die Natur mit dem Ideal zu verschmelzen suchte. Diese breitschultrigen, vierschrötigen Gestalten mit den mächtigen Köpfen kümmern sich kaum mehr um das Gesetzbuch höfischer Schönheit, sie sind nach dem Lehrbuch der Natur dargestellt, z. B. der heilige Augustinus. Durch die bedeutend modellierte Stirn zieht sich eine schwere Querfalte hin, breit setzt der Nasenrücken an, um etwas knollig zu enden, die Lippen des ausdrucksvollen Mundes sind etwas gewulstet, sie sowohl wie die kräftig entwickelten Backenknochen legen nahe, daß der Künstler diese Modelle der slawischen Rasse entlehnt haben mochte. An den meisterlich modellierten Händen mit den klobig auslaufenden Fingern sind Sehnen und Adern entschieden, wenn auch ohne Aufdringlichkeit bezeichnet. Das ideale Element aber, welches diese rauhe Hülle wie ein feines Fluidum umgiebt, ist die Energie des Geistes, welche aus den in strengem Nachdenken vor sich hinblickenden Augen spricht. Zu der rauhen Kraft der natürlichen Erscheinung tritt der Ausdruck starker geistiger Gewalt, kein Wunder, daß das Zusammenwirken beider den Eindruck verblüffender individualisierender Kraft erzielt. Jeder der dargestellten Heiligen ist von einer Stimmung, einem Gedanken erfüllt, doch nicht völlig hingenommen; die Thatkraft ist nicht in mystischer Verzückung untergegangen — darum sind auch diese Gestalten nicht bloß im Sinne physischer Durchbildung Individualitäten, sondern auch solche in geistiger Beziehung — also Charaktere. Floß in den Adern Theodorichs auch slawisches Blut? und hat der naive Naturalismus der slawischen Rasse teil an dieser plötzlich so hochentwickelten Schilderungskunst physischer und geistiger Natur? Zu den prächtigsten männlichen Charakterbildern gehört auch die Gruppe der fünf Mönche im ersten Joch der Kapelle rechts vom Fenster. Die weiblichen Heiligen zeigen ein sichtliches Streben des Künstlers nach leiblicher Anmut, doch bleibt die Bildung kräftig und die breiten Formen gemahnen öfters an das Frauenideal des Palma. Ob das Altarbild auf Theodorich zuruckführt? Man darf es bejahen, der rauhe Realismus beherrscht die Schilderung des Hergangs; Christus zeigt weniger Ergebenheit als den Ausdruck schweren körperlichen Leidens, das auch noch in der krampfhaften Krümmung der Gelenke nachwirkt. Die Gewandung hier und sonst ist von einfachem großen Wurf, die Falten voll und rundlich. Der Fleischton ist bei den Männern dunkler als bei den Frauen, die Schatten mit grau-grünlichem Ton hinein modelliert. Die Gewänder sind von ziemlich hellem Ton, gebrochen, und zum gemusterten Goldgrund gut gestimmt. Gleich künstlerische Züge tragen die Wandmalereien. Zu den ansprechendsten gehört die Anbetung der Könige, zu den dramatisch wirksamsten die Anbetung des Lammes. Außerhalb der Kreuzkapelle giebt es noch wenige Werke, welche die künstlerische Handschrift Theodorichs oder vielmehr seiner Schule aufweisen. Aus diesen wenigen ragt hervor ein aus der Kirche zu Raudnitz stammendes Altarbild im Rudolphinum in Prag, welches in dem oberen Teile Maria mit dem Kinde, verehrt von Karl und dessen Sohn Wenzel mit ihren Patronen Sigismund und Wenzel, zeigt, während in

dem unteren Teile die Landesheiligen Procop, Ludmilla, Veit und Adalbert mit dem Erzbischof Ozko von Wlaschim dargestellt sind. Die Formenauffassung ist dieselbe wie bei den Halbfiguren der gen. Kapelle, doch steht es hinter den besseren Werken jenes Cyklus in der künstlerischen Durchführung zurück. Es fehlt jene Wucht der Charakteristik, welche den Heiligen der Kreuzkapelle eigen ist. Das Gleiche gilt von dem Altarwerk, welches Reinhard von Mühlhausen, Bürger zu Prag, 1385 in die Kirche zu Mühlhausen am Neckar stiftete. Die Heiligen Veit, Wenzel und Sigismund sind auf dem Mittelbild und den Flügeln dargestellt. Es ist die Formenanschauung Theodorichs, doch von einer schwächlicheren Hand zum Ausdruck gebracht. Sehr stark vermischt mit fremden, namentlich italienischen Zügen, erscheint die heimische Richtung in den Wandbildern des Klosters Emaus in Prag. Die Grundsteinlegung der Kirche und des Kreuzganges erfolgte 1348, die Weihe der Kirche 1372; in die Nähe des letzteren Jahres also fällt die Entstehung der Wandmalereien, die ihrem Inhalte nach eine monumentale Armenbibel genannt werden können. Trotzdem der ursprüngliche Charakter durch wiederholte Ausbesserung und Auffrischung verdunkelt wurde, vermag man doch noch in dem umfangreichen Denkmal die künstlerische Gesamtleistung des bunten Künstlergewirres am Hofe Karls IV. zu erkennen. Einzelne Figuren zeigen unverhohlen die Typen der Schule Theodorichs, bei anderen Figuren gemahnt uns das sanfte Oval mit den mandelförmigen Augen, der edelgebildeten Nase an das Formenideal sienesischer Meister, der weiche Fluß und der Schwung der Gewandung läßt vielfach an den Meister der Wandbilder in der Marienkapelle denken. Unter Wenzel verlor auch die Tafel- und Wandmalerei wie die Buchmalerei an Ernst der Gesinnung und markiger Kraft des Ausdrucks; ob sie später wieder zu jenem strengen Naturstadium zurückgekehrt wäre, welches Meister Theodorich in den Dienst der Entwickelung gestellt hatte, bleibt eine müßige Frage. Immerhin aber ist es schwer zu beklagen, daß infolge der Hussitengräuel die Errungenschaften der Prager Schule keine Fortbildung auf heimischem Boden und keine nachweisbare Einwirkung auf die Gesamtentwickelung deutscher Malerei erlangen konnten.

Um so mächtiger war die Wirkung auf die Zukunft, welche von Nürnberg und Köln ausging.

Franken war nicht arm an Malern von Ruf und Namen. Wie Simone Martini von Petrarca gerühmt wurde, so feierte Egon von Bamberg in seiner Minneburg den Meister Arnold von Würzburg:

Ich wolt uzzer mossen gern
Daß Meister Arnolt der moler
Von Wurtzburg in ir Kundschaft wer.
An Gut must es in helfen ser,
Wann er bedorft nimer mer
Brisilegen farb kaufen kein,
Er nem nur sein pensel rein
Und hebt in an iren roten mund
Zu hant und an derselben stundt
So viel der rötel darin schüße
Daß ein ganzes jar dan flösse
Paris farb genug darus.

Und noch ein Jahrhundert später rühmte von ihm der Meistersänger Hans Rosenblut:

Was fliegen möcht oder schwaymen
Das kont er malen oder schnytzen.

Doch der Herd künstlerischer Thätigkeit in Franken war schon damals Nürnberg. Schnell war die Gründung Konrads II. und Heinrichs III. emporgeblüht; unter

Rudolph von Habsburg war die Stadt bereits ebenso durch ihren Reichtum wie durch ihre prächtigen Bauten berühmt. Ein mächtiges Patriziat hatte sich entwickelt, das aus dem Aufstande im Jahre 1348, der dem Namen nach gegen den „Pfaffenkönig" Karl IV., der Sache nach gegen den Stadtadel gerichtet war, nur gekräftigt hervorgegangen war. Die den Aufschwung der Stadt schädigenden Folgen der Niederlage der Volkspartei wurden erst viel später fühlbar; für jetzt brachten sie der Stadt neuen



Der sogen. Deichselsche Altar. Berlin, kgl. Gemälde-Galerie.

Glanz und neue Vorteile; Karl IV. machte Nürnberg zum ersten Reichshof, und die Patrizier wetteiferten miteinander in der Ausführung von Nutzbauten und in religiösen Stiftungen. So sind denn auch alle hervorragenden Werke der Tafelmalerei, welche die Nürnberger Schule am Ausgange des Mittelalters vertreten, mit den Namen hervorragender Patrizier verknüpft.

An der Spitze steht das Epitaph des Paul Stromer von 1406 in der Lorenzikirche: Christus in goldener Mandorla auf Wolken thronend, von Engeln umgeben, welche die Marterwerkzeuge tragen, Fürbitte einlegend knieen Maria und Johannes vor ihm, darunter dann die Stifterfamilie. Christus ist von hageren Formen; die Zeichnung ist durchaus streng, aber herbe, die Umrisse nicht ohne Härte, die Farbe von kräftiger



Maria von Christus gekrönt. Imhof'scher Altar in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg.



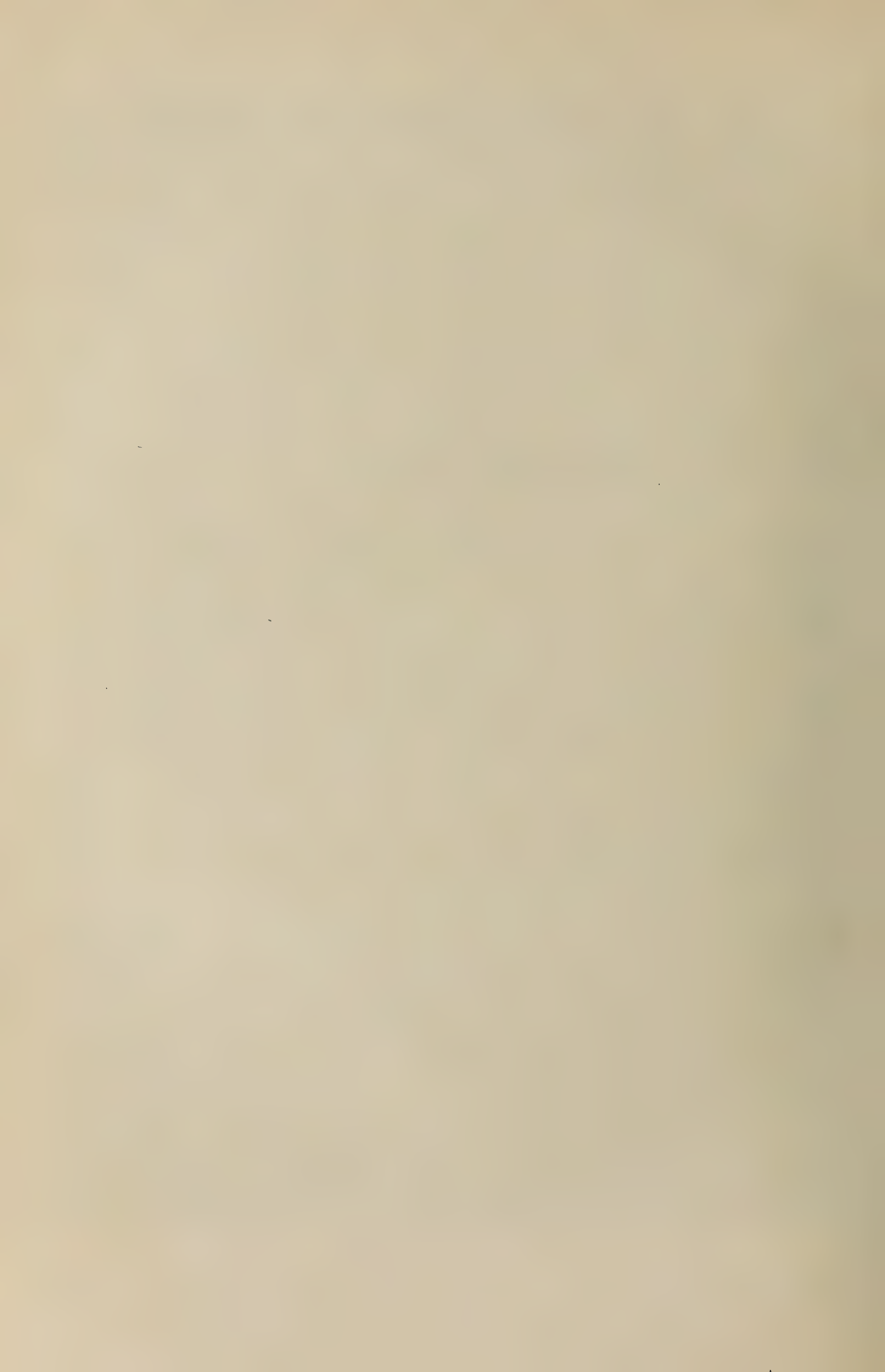
Wirkung. Auf dem Epitaph der Frau Kunigunde Kunz Rymensnyderin († 1409) zeigt der Christus, der von Maria und Johannes gehalten wird, eine weichere Modellierung als auf dem Epitaph Stromers, aber der Johannes besitzt ganz die herben Formen wie dort. Um dieselbe Zeit entstanden die beiden Altarflügel, die aus der vormaligen Dominikanerkirche in das Berliner Museum kamen (Nr. 1207—1210) und die Wappen der Familien Deichsler und Zeuner tragen. An den Außenseiten Maria mit dem Kinde und der heil. Petrus Martyr; an den Innenseiten die heil. Elisabeth und Johannes der Täufer. Schlanke Formen, sanft ausgebogene Haltung ist den Figuren eigen; die Köpfe der Frauen sind lieblich, ohne weichlich zu sein. Die Lider der Augen senken sich nicht so tief, wie bei den Frauen kölnischer Meister, und der Mund ist kräftiger, genußfähiger gebildet — das Oval runder, voller; freilich der Hals ist noch zu schlank und dünn, die Schultern zu sehr abfallend; doch der kräftig individualisierte Kopf des Petrus Martyr weist schon darauf hin, daß die Nürnberger Maler ein schärferes und achtsameres Auge für das Diesseits hatten als die Meister der alten Kölner Schule. Auch die Hände, obwohl nicht so durchgebildet wie in Werken des Meister Theodorich, sind doch besonders bei Männern ziemlich kräftig und mit Andeutung der Glieder und Gelenke versehen. Die Gewandung ist von gutem Fall, die nicht gehäuften, klar motivierten Falten rund und voll und so an Werke der Steinplastik erinnernd. Ungefähr zehn Jahre später, zwischen 1418 und 1422, stiftete Kunz Imhof in St. Lorenz einen Altar, der als die höchste Leistung mittelalterlicher Malerei in Nürnberg bezeichnet werden kann. Auf dem Mittelbilde Christus, der Maria die Krone aufsetzt, auf den Flügeln die beiden Apostelfürsten und zu deren Füßen knieend der Stifter und seine drei ersten Frauen; an der Altarstaffel Brustbilder von Heiligen. An der Rückseite der Schmerzensmann mit Maria und Johannes (letztere Darstellung jetzt im Germanischen Museum Nr. 87). Ein kräftiger irdischer Zug in der Auffassung der Formen, ein tieferes Verständnis der Natur verbindet sich hier mit der weihevollen Andachtsstimmung, welche die ersten Werke christlicher Kunst geschaffen hatte. Ernste durchgearbeitete Charakterköpfe, nicht die überlieferten Typen kehren Petrus und Paulus uns zu, von lieblicher gesunder Schönheit ist das Antlitz Mariens, ernst, würdig, mit einem Zug sinnender Milde, das Antlitz Christi. Die Gestalten sind bei aller Schlankheit doch gedrungener als auf dem Berliner Altar, Schultern und Hals sind kräftig, die Hände von auffallender Sorglichkeit der Durchbildung. Die Gewandung feierlich, aber bei aller Einfachheit und Klarheit des Faltenwurfs doch nicht eintönig in den Motiven. Kräftig und glücklich gestimmt hebt sich der Farbenakkord Grün, Rot, Blau von dem goldenen Grunde ab. Der Künstler des Imhof'schen Altars ist unbekannt, wie überhaupt keine Fäden von den aus dieser Zeit überlieferten Meisternamen zu den vorhandenen Werken gezogen werden können. Aber dieser Künstler hat mit liebevollem Auge die Natur angeschaut und so geläutert durch seine tiefe religiöse Stimmung in den Dienst des Glaubens gestellt, der ihn als Gemütsmacht beherrschte, ohne ihn der Welt zu entfremden. Nicht nüchtern ist diese Kunst, nur vernünftig und gerecht gegen die Natur, so als schönste Blüte einer zum Abschluß gekommenen Periode bereits den Keim neuer glänzender Entwickelung in sich tragend. Von solcher weltlich naiver und doch andächtiger Auffassung religiöser Stoffe zeigt auch eine wohl zu häuslichem

Erbauungszweck entstandene Darstellung der beiden heiligen Frauen Elisabeth mit Maria und ihren Kindern Johannes und Jesus. Maria spinnt, Elisabeth ist mit der Weife beschäftigt, die Kinder spielen (Wien, Sammlung Pribram).

Unübertroffen an Ruhm und weitreichendem Einfluß stand die Schule von Köln da. Mit Köln konnte an Macht und Reichtum kaum eine zweite Stadt Deutschlands wetteifern. Aber das war doch nicht das Wesentliche, denn als vom Jahre 1396 an, das den Sturz der übermütigen „edlen Geschlechter“ zu gunsten der Zünfte sah, Macht und Reichtum eine Minderung erlitten, hatte die Kunst darunter nicht zu klagen. Der Rhein war von jeher neben dem Süden der wahre Nährboden künstlerischen Schaffens; die Kreuzung germanischer und romanischer Rasse, welche hier unter besonders günstigen Umständen vor sich gegangen war, mag nicht ohne Einfluß auf die glückliche Organisation gewesen sein. Von Karls des Großen Zeit an blühte die Kunst in diesen Gegenden; der oberdeutsche Wolfram von Eschenbach rühmte von den kölnischen Malern seiner Zeit, daß sie denen von Mastricht ebenbürtig seien. Das war auch jetzt nicht anders. Dazu aber kam es, daß in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts eine mächtige geistige Strömung die Werke kölnischer Schilderkunst auf eine ungewöhnliche Erfolgshöhe hob. Nicht bloß die ästhetischen, auch die religiösen Ideale des Mittelalters haben in den Malereien der Kölnischen Schule ihre lauterste und vollendetste Verkörperung erhalten. Die Veräußerlichung des Christentums hatte begonnen mit dem Augenblick, als es aus dem Dunkel der Katakomben und Privathäuser heraus und in die Tempel der gestürzten alten Götter hineinziehen durfte; von diesem Zeitpunkte an sind aber auch die Persönlichkeiten nicht mehr selten geworden, welche abseits vom offiziellen Wege in ein unmittelbares und darum innigeres Verhältnis mit Gott zu treten suchten. Und so ist denn das ganze Mittelalter voll von immer neu auftauchenden „Ketzer-“ Gemeinden; da waren es die großen Mystiker, welche offizielles Kirchentum mit einem tieferen und innigeren Verhältnis zu Gott in Einklang zu bringen suchten. Kein Wunder, daß deshalb ihre Worte so mächtigen Widerklang in dem aufgeregten Gemüte aller Heileszagenden und Heilsuchenden fanden. Köln war ein Hauptherd dieser mystischen Richtung. Schon der große Dominikaner Albert, der zwar Schwabe von Geburt, doch Köln zum Hauptsitz seines Lehramtes machte, hatte gelehrt, daß die Seele durch innere Zurückziehung von allem Irdischen Ein Geist mit Gott werden solle, daß sie durch Gnade werde, was Gott von Natur ist, daß sie gewissermaßen in Gott sich verwandle. Meister Eckhardt, der vom gleichen Kloster aus predigte († 1329), bewegte sich noch im Bann der scholastischen Beweisführung des Albertus, doch stand ihm in seinen Predigten schon eine viel größere Fülle von Bildern, ein ergreifenderes Pathos als jenem für die Darlegung solcher Gedanken zu Gebote. Tauler aus Straßburg († 1361), der ebenfalls in Köln predigte, mußte noch mächtiger wirken, weil er alle Buchgelehrsamkeit beiseite ließ und nur das Gemüt und die Phantasie seiner Hörer in Anspruch nahm. Das Ziel des Reinigungsprozesses des Geistes und des Herzens ist die vollständige Entselbstung, mehr als dies die vollständige Entpersönlichung, oder wie es Tauler bezeichnet, Entwerden. Der Weg zum Ziel ist nicht die That, sondern das Leiden. Im Kampf giebt es keine „Schaulichkeit“ — nur in der Todesruhe aller Kräfte und Strebungen. Auf Tauler folgte eine große



Altarbild der ehemaligen St. Klara-Kirche in Köln; jetzt im Chorkapitel des Kölner Doms.

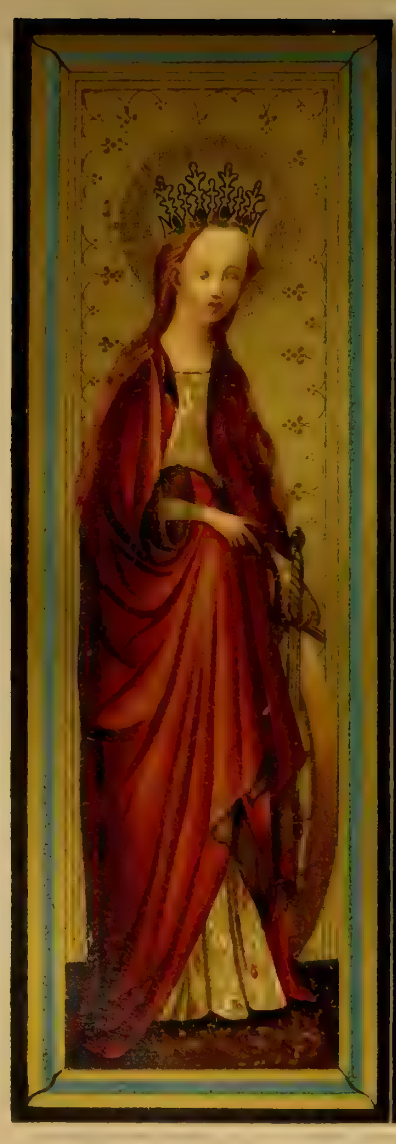


Schülerschar. In solchem Sinne wurde Geist, Wille, Gemüt der Religiösen geleitet. Und die Malerei hatte nicht gezögert, dieser Stimmung künstlerische Aussprache zu verleihen, zumal gerade ihr die Führer der mystischen Richtung sympathisch entgegentraten. Der Freund und Zeitgenosse Taulers, Suso, empfahl, allezeit gute Bilder um sich zu haben, durch welche das Herz zu Gott entzündet werde. So treten denn die Heiligen der kölnischen Maler von leuchtendem Goldgrunde aus uns entgegen wie himmlische Visionen. Ungern nimmt der Künstler eine bewegte Handlung zum Gegenstand, am liebsten schildert er den Frieden der Unschuld, den Ernst sinnender Betrachtung, die Vertiefung in das Geheimnis göttlichen Leidens, die demütig-freudige Teilnahme an der Verherrlichung Christi und seiner Mutter. Kaum wagen diese Gestalten die Augen gegen den lockenden Schimmer der Welt aufzuschlagen; die Lider sind tief herabgezogen, den zarten Mund umspielt kein Lächeln, das Haupt mit dem feinen zarten Oval ist leise gesenkt. Die Gestalten sind schlank bis zur Gebrechlichkeit, schulterlos, schmalbrüstig, die Hände mit den feinen, überlangen Fingern fast ohne Gliederung; man denkt an die Lehren der Mystiker, welche in einem gesunden Körper das schwerste Hindernis auf dem Wege zur Vergottung sahen. Der edle, weiche Fluß der Gewandung, die milden, aber leuchtenden Farben vollenden den Eindruck, himmlische von aller irdischen Schwere freie Gestalten vor sich zu haben. Kein Zweifel, das religiöse Ideal des Mittelalters hat damit seine reinste künstlerische Verkörperung erfahren, aber ebenso wenig zweifelhaft ist es, daß die zukunftsichere Strömung in Kunst und Kultur, wie ja schon angedeutet wurde, bereits einen Weg eingeschlagen hatte, der zu anderen Zielen führen sollte, dessen künstlerische Ideale nicht in dem Himmel der heiligen Schrift, sondern in der Natur ihr Heimatsrecht besaßen.

Jene glänzende Malerschule, welche in den letzten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts Köln zum Vorort der deutschen Malerei machte, stand unter dem Einflusse eines Meisters, dessen Name weit außer Land gekannt war. Auf das Jahr 1380 schrieb der Chronist von Limburg a. L.: „In dieser Zeit war ein Mahler zu Cölln, der hieße Wilhelm. Der war der beste Mahler in allen teutschen Landen, als er ward geachtet von den Meistern. Er mahlete einen jeglichen Menschen von aller Gestalt, als hätte er gelebet.“ Diesen von dem Chronisten gefeierten Meister erkennt man mit Recht wieder in jenem Meister Wilhelm von Herle (Herle ein Kirchdorf drei Stunden von Aachen), der in Kölner Urkunden von 1358—1378, in welchem Jahre er starb, vielfach genannt wird. Er war ein begüterter Mann, was nur den zahlreichen Aufträgen, mit welchen ihn der Magistrat der Stadt und darnach gewiß auch Private bedachten, entsprach. Als er gestorben war, folgte ihm wohl als Haupt der Schule Hermann Wynrich von Wesel, der nach dem Tode Wilhelms Eigentümer von dessen Haus und Malerwerkstätte wurde und bald darauf die Witwe Wilhelms, Frau Jutta, heiratete. Auch dieser erfreute sich mehrenden Wohlstandes und für seine künstlerische Bedeutung spricht es, daß ihn die Malerzunft fünfmal als Senator in den Rat der Stadt entsandte, zum letzten Male im Jahre seines Todes 1414. Die urkundlich erwähnten Arbeiten Wilhelms sind verloren — nur von den im Rathause, im oberen Stockwerke von ihm ausgeführten Wandmalereien rühren die Reste her, welche im Kreuzgang des Museums in Köln aufgestellt sind. Am besten erhalten ist der Kopf eines Propheten oder Philosophen mit

einer turbanartigen Kopfbedeckung. Der bald kleinliche, bald altertümelnde Zug, welcher noch den Chormalereien des Kölner Domes eigen war, ist hier völlig überwunden. Wohl merkt man, daß der Formensprache des Künstlers die weiche Lyrik religiöser Minne geläufiger war, als der Ausdruck herber Gedankenstrenge, aber er wollte monumental wirken, und so streifte er alles Befangene und Kleine ab. Mächtig wölbt sich die Stirne über den tiefliegenden Augen, die Nase ist fein, aber kräftig, nur der Mund mit den ein wenig herabgezogenen Winkeln ist etwas weichlich, ja weiblich gebildet. In jedem Falle aber zeigt sich hier ein Meister, der an Formenkenntnis und Sicherheit in der Wiedergabe der Formen, an Geschmack in der Linienführung seine Vorgänger weit übertrifft. Den gleichen Eindruck gewinnt man von einem zweiten Bruchstück jener untergegangenen Bilderfolge, das wiederum einen Propheten oder Philosophen, ein Spruchband haltend, darstellt. Wichtig aber ist ganz besonders dieses Bruchstück, weil seine Formensprache mit aller Bestimmtheit auf das hervorragendste Werk der Tafelmalerei dieser Zeit hinweist — auf den aus der St. Clarenkirche stammenden Altar im Dom in Köln. Und zwar befinden sich die Malereien auf dem Mittelstück und den inneren Seiten der äußeren Flügel des Altars. An der Thüre des Schrankes für die Monstranz ein Priester vor dem Altare, der eben die Hostie emporhebt, dann auf jeder Seite je zwölf Darstellungen in zwei Reihen übereinander, abgesehen von den Bildfüllungen der Wimperge, welche die im Stil gotischer Fensterarchitektur gehaltenen Rahmen der Hauptbilder krönen.

Die zwölf unteren Darstellungen sind der Jugendgeschichte Christi, die oberen der Passion gewidmet. Was vorhin angedeutet wurde, findet hier schon Bestätigung. Die Wonne unschuldigen Daseins, das Idyllische, die Lyrik mitfühlender und mitleidender Liebe finden in dem Künstler einen trefflichen Dolmetsch; dagegen greift er in der Darstellung der Marterszenen zu einer gezwungenen Derbheit, überteufelt den Teufel, wenn er die Bösen, Henker, Büttel schildern will. Von welch entzückender Anmut und naiven Wahrheit ist das Bad des neugeborenen Christus oder die Darstellung im Tempel; welcher idyllische Reiz ist der Ruhe auf der Flucht eigen, welche Wahrheit des Mitleidens, welche Kraft der Liebe spricht aus der Kreuzabnahme und der Grablegung! Die Weihe religiöser Stimmung liegt über diesen Darstellungen, aber erzielt ist sie von dem Künstler doch nur durch die kräftige Betonung rein menschlicher Züge und Empfindungen. Maria, welche in der Grablegung in schmerzender Liebe die Hände um die Schultern des Sohnes legt und sein Antlitz küßt, das Kind im Bade mit der Mutter scherzend, der schlafende Hirte in der Weihnacht, die sorglich spähende Maria in der Rückkehr aus Judäa, das sind Gesichte eines aus der Tiefe heraus schaffenden, nicht Erinnerungen eines nachschaffenden Künstlers. Die Passionsdarstellungen entbehren solcher freien Gestaltung, der Künstler bleibt an dem Überlieferten haften, sei es aus Ehrfurcht, sei es, weil er die Kraft nicht fühlte, diese figurenreichen und dramatisch bewegten Episoden der Geschichte Christi neu zu gestalten. Die Farben sind zart und dünn auf den Goldgrund aufgetragen, die Modellierung mäßig, das Fleisch von feinem grauen Ton in den Schatten. Die Formen sind schlank, aber doch nicht so überschlank, wie bei den Schülern und Nachfolgern des Meisters des Clarenaltars. Ein hochentwickeltes Schönheitsgefühl leitet den Künstler auch hierbei und läßt ihn Übertreibung vermeiden. Das feine, nicht zu hagere Oval







MADONNA MIT DER BOHNENBLÜTHE



mit typischer Zuspitzung des Kinns ist in den meisten Fällen ein glücklicher Spiegel der inneren Vorgänge. Die Außenseiten der äußeren Flügel des Clarenaltars sind von flüchtigerer Schülerhand bemalt; bemerkt zu werden verdient dabei nur, daß die Malereien auf rot grundierter Leinwand, welche über das Holz gespannt ist, aufgetragen sind. Ein anderes Werk des Meisters des Clarenaltares selbst ist das kleine Triptychon im Kölner Museum, dessen Mittelbild Maria mit dem nackten Kinde auf dem Arm darstellt, während die inneren Seiten der Flügel die heil. Katharina und die heil. Barbara zeigen. Maria ist in Halbfigur dargestellt, die beiden Heiligen in ganzer Figur. Hier kommt das weibliche Formenideal des Meisters in dem Mittelbilde am deutlichsten zur Erscheinung, während die Flügelbilder schon eine Verschärfung desselben bis zur Übertreibung zeigen, die aber hier doch wohl noch auf Rechnung des Meisters selbst zu setzen ist. Jäh fallen die Schultern ab, die Hüften fehlen gänzlich, die Brust ist völlig glatt, die schlanken Hände mit den langen dünnen Fingern können höchstens noch als Behelfe psychischer Symbolik dienen, aber sie vermöchten in der Wirklichkeit nicht mehr das Schwert zu halten oder das Turmmodell zu tragen. Hier aber auch der Ausdruck seliger Weltverlorenheit, völligen Aufgehens in jener Gottesminne, welche die Mystiker lehrten und forderten. Die Farbe ist kräftiger, leuchtender als auf dem Clarenaltar. Eine Zwillingsschwester der Maria mit der Bohnenblüte ist die Maria mit der Erbsenblüte im Germanischen Museum (Nr. 7). Auch noch des Meisters selbst würdig ist dann das herrliche Veronikabild in der Münchener Pinakothek und ihm nächststehend zum mindesten die heil. Katharina und die heil. Elisabeth im Germanischen Museum (Nr. 9 und 10).

Die Zahl der Schulbilder ist sehr groß; doch führt die Mehrzahl derselben nur mittelbar auf Meister Wilhelm zurück, die große Verbreitung seiner Schule gehört wohl erst der Zeit an, als der Erbe des Hausstandes Meister Wilhelms auch an der Spitze der Werkstätte desselben stand und so von dem Ruhm des Vorgängers Nutzen zog. An dem Formenkanon des Meisters halten die Schüler fest; nur verfallen sie leicht in Übertreibung, treiben die Gestalten noch mehr in die Höhe, bilden den Hals noch schlanker, Hände und Füße noch gelenkloser. Auf der anderen Seite kündigt sich eine Neigung für kräftigere Modellierung an. Während Wilhelm die Lichter im Fleische sanft vertrieb, setzen manche seiner Nachfolger dieselben unvermittelt auf Nase, Kinn, Oberlippe, Augenrücken, Haare. Möglich, daß Meister Wynrich aus Wesel schon diesen derberen Zug in die Schule brachte. Ganz in der Gefühlsweise des Meisters Wilhelm und in seiner Formensprache gehalten ist die Darstellung des Gekreuzigten mit Maria und acht Aposteln im Museum in Köln (Nr. 41). Nur die Farbe ist in den Gewändern kräftiger, die Schatten im Fleisch zeigen statt des grauen Tons ein Violett. Ein ähnliches etwas jüngeres Bild des Gekreuzigten mit unter dem Kreuze stehenden Heiligen in München (Pinakothek) ist in der Charakteristik vorgeschrittener. Zahlreicher wurden jetzt die Darstellungen der Passionsszenen (z. B. Kölnisches Museum Nr. 50—61) und des Vorgangs der Kreuzigung selbst. Wie die Kreuzigung, welche für die Familie Wasserfaß entstand (Köln. Museum Nr. 44), zeigt, waren hier die Schüler in der Wiedergabe des Pathetischen dem Meister bereits voraus. Eine Folge von fünfunddreißig kleinen Darstellungen, welche neben den

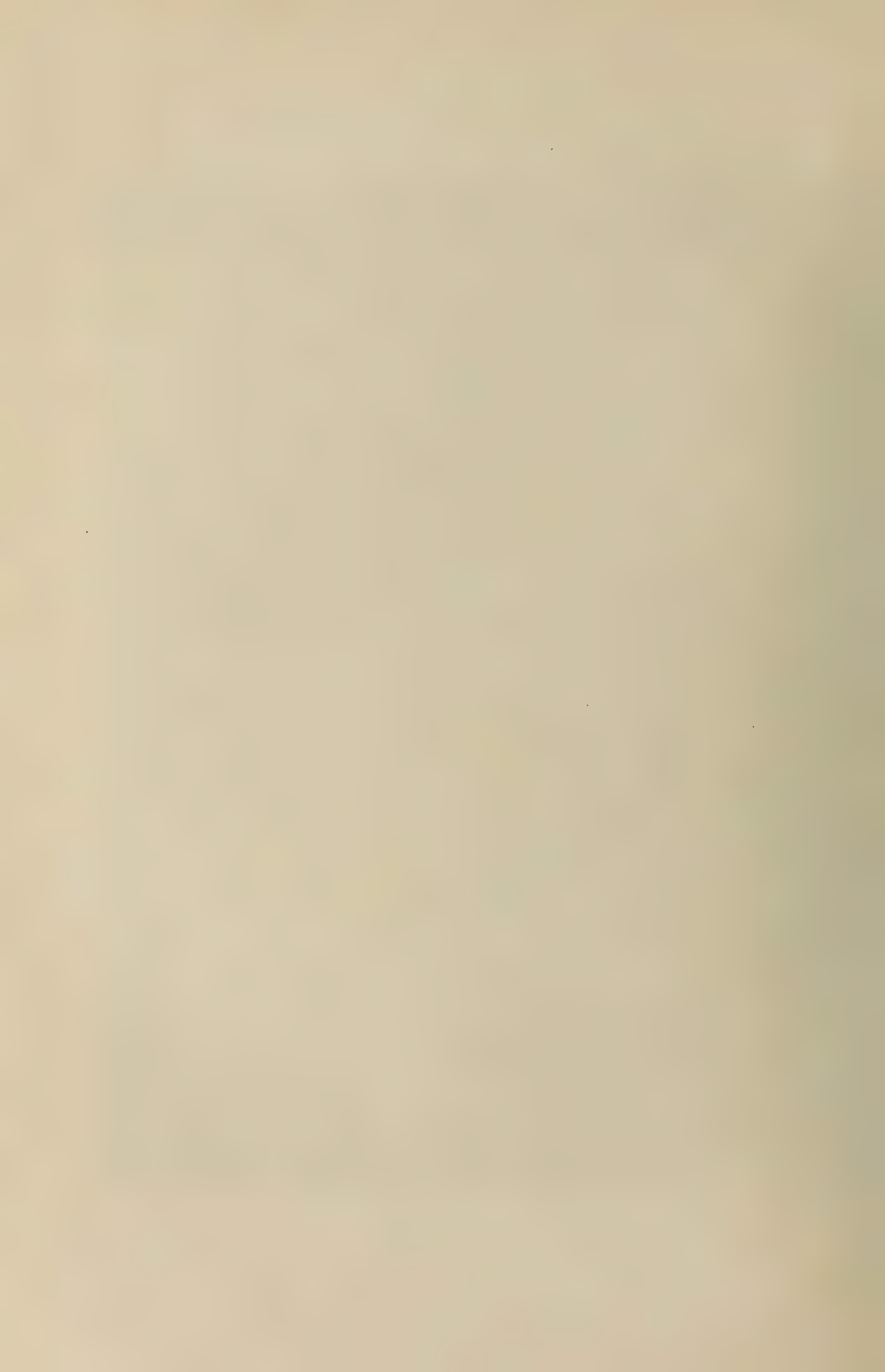
Passionsszenen auch die Ereignisse der Jugend und Lehrthätigkeit Christi vorführen, in der Berliner Galerie (Nr. 1221), ist bedeutender durch eine Reihe lebensvoller, neuer Züge, welche ihnen eigen sind, als durch die künstlerischen Eigenschaften, die auf minder tüchtige Hände weisen.

Am glücklichsten sind auch die Schüler in der Darstellung frommer Lebensunschuld, heiterer idyllischer Hergänge. Maria ist meist der Mittelpunkt dieser Szenen, in welchen die naturfrische Lyrik der Minnesänger noch einmal ein volles künstlerisches Echo erhält. Auf dem Mittelbild eines Flügelaltärchens im Berliner Museum thront Maria auf blumigem Rasen, umgeben von vier heiligen Jungfrauen, von welchen Dorothea dem Christuskinde das Blumenkörbchen hinreicht. Auf den Flügeln sind dann noch dargestellt die heil. Elisabeth und die heil. Agnes. Die Gruppe ist von ungezwungener Anordnung, wenngleich freilich der Künstler die Schwierigkeit perspektivischer Raumvertiefung nicht überwunden hat. Eine etwas jüngere Arbeit, gemalt mit dem zarten Pinsel eines Miniators, ist das Bildchen im städtischen Musuem zu Frankfurt a. M. (Prehnsches Kabinett). In von zinnengekrönter Mauer umschlossenem Garten sitzt Maria lesend neben einem Steintischchen. Um sie grünt es, blüht es, reifen die Früchte, singen die Vögel. Zu ihren Füßen sitzt das Christuskind, dem die heil. Cäcilia das Zitherspiel lehrt. Eine zweite Dienerin aus dem himmlischen Hofstaat schöpft Wasser am Brunnen, eine dritte pflückt Äpfel. Auf der anderen Seite ist das männliche heilige Gefolge, Georg, Michael und ein dritter Heiliger, zu einer ungezwungen plaudernden Gruppe vereint. Sie tragen die höfische Tracht der Zeit, ebenso die Frauen, nur Maria behielt das ideale Kostüm. In einem leuchtend und klar gemalten Bildchen im Besitz von Eugen Felix in Leipzig tritt das weltlich-idyllische Element nicht so sehr in den Vordergrund, doch fehlt auch hier der novellistische Charakter nicht ganz. Den sieben holden Mädchengestalten, welche sich vor dem Thron der Maria gelagert haben, gesellt sich der heilige Georg im angelegentlichen Gespräch mit der heiligen Margaretha — sie beide, wie die entzückende Erläuterung eines zarten Minneliedes. Hinter der Steinbrüstung des Thrones aber werden die beiden Apostelfürsten und die beiden Johannes sichtbar — Petrus von individuellem Gepräge und gegen das Herkommen bartlos dargestellt. Auf einem Bilde in der Pinakothek zu München (Nr. 2) besorgen Engel das Gartenkonzert, während vier heilige Frauen der thronenden Maria Gesellschaft leisten. Die vollen kräftigen Köpfe weisen hier schon über die nächste Gefolgschaft des Meisters Wilhelm hinaus, doch ist der zarte Ton der Farbe noch der seiner Schule.

Eine Schule, welche das religiöse Ideal des ausgehenden Mittelalters, wie es die Besten des Volkes in der Seele trugen, mit so viel künstlerischer Kraft, aber auch so verständnisvollem Eingehen auf den ästhetischen Geschmack der Gebildeten darzustellen wußte, mußte schon durch ihre Erfolge sich einen weitgreifenden Einfluß auf die Malerei der Zeit sichern. So war es zunächst das benachbarte Westfalen, wo die Art der Kölnischen Schule Nachfolger fand. Vergessen darf dabei freilich nicht werden, daß die Verwandtschaft der westfälischen Malerei mit der kölnischen jetzt und später nicht allein das Ergebnis kölnischen Einflusses ist, sondern daß die Nähe der politischen Grenzen, die lebhaften gesellschaftlichen Beziehungen, die



Madonna im Blumenhag; Frankfurt, Städtisches Museum.



gleiche religiöse Denkweise auch eine Verwandtschaft der künstlerischen Gefühlsweise zur Folge hatte. Ihren Mittelpunkt besaß die westfälische Malerei in Soest. Eine reiche Bürgerschaft, wohlhabende Stifte sicherten der Kunst hier glückliche äußere Bedingungen. So waren schon am Ausgang der vorigen Periode die hervorragendsten Werke deutscher Tafelmalerei hier entstanden, und jetzt am Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts muß sich wie in Köln um Meister Wilhelm und Hermann Wynrich hier um Meister Konrad eine zahlreiche Schule geschart haben. Dieser Meister nämlich tritt uns in einem großen dreiteiligen Altarwerk (die Staffel dazu fehlt) in der Kirche zu Nieder-Wildungen greifbar entgegen. Die jetzt verschwundene Inschrift nannte Meister Konrad von Soest als Urheber und das Jahr 1404 als Zeit der Entstehung. Auf den Flügeln sieht man je ein Heiligenpaar. Die Innenseiten des Werkes bringen vier Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi, fünf Passionsszenen mit der Kreuzigung, dann Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten und das Jüngste Gericht. Einheimische Überlieferung hält kölnischem Einfluß die Wage. Die Figuren sind von schlanken Verhältnissen, die Schultern schmal, Hände und Füße schwächlich gebildet, doch die Gewandfarben sind heller, bunter als in Köln, das Inkarnat bräunlich, die aus Gips geformten und vergoldeten Zierraten, Nimben, Kronen geben das Aussehen derber Festlichkeit. Ein thronender Nikolaus mit zwei männlichen und zwei weiblichen Heiligen und die Stifterfamilie in der Nikolaikapelle in Soest weist auf den gleichen Meister zurück. Die fast schulterlosen Gestalten sind stark ausgebogen, auf dem schlanken Hals lasten etwas drückend die infolge der kräftigen Ausladung des Schädels schweren Köpfe. Feiner gebildet sind die Frauenköpfe. Die Stirnen sind überhoch, das Oval ist kräftiger als bei Meister Wilhelm und die dichten gewöllten blonden Haarflechten, welche auf die Schultern niederfallen, erhöhen den Eindruck sinniger Anmut. Das Typische der Kopfbildung macht sich auch bei den einzelnen Gliedern der Stifterfamilie geltend. Den Charakter der Kunstweise Meister Konrads tragen eine figurenreiche Kreuzigung in der Kirche zu Warendorf von 1414 (?) und drei von dorther stammende Reste eines Passionscyklus (Verrat Christi, Geißelung, Pfingsten) in der Dechanei in Freckenhorst. In der Geißelung ist der nackte Christus von großer Linienschönheit, aber dabei freilich auch von ganz mangelhafter anatomischer Durchbildung. Im Gegensatz zu Christus sind die Schergen von abschreckender Häßlichkeit, aber in Haltung und Bewegung von großer Natürlichkeit. Ein anderes Werk, in welchem noch einige Eigentümlichkeiten Meister Konrads nachgewiesen werden können, das aber anderseits doch einen innigeren Anschluß an die Schule Meister Wilhelms zeigt, sind die Reste eines Altaraufsatzes, der zwischen 1410 bis 1422 von der Äbtissin Segele von Hamme gestiftet worden war, in der Kirche zu Fröndenberg. Es sind zwei Holztafeln, von welchen jede vier Darstellungen aus dem Leben der Jungfrau enthält. Das Landschaftliche und Architektonische ist hier schon mehr betont als in Werken der gleichzeitigen Kölner Schule, auch Nebenfiguren (z. B. in der Szene Christus unter den Schriftgelehrten) zeugen für die kräftigere realistische Ader der westfälischen Künstler, dagegen schließen sich die Typen der Maria, der Elisabeth auf das innigste an das Formenideal der Schule Wilhelms von Herle an. Westfälisch dagegen ist wieder der bunte reiche Zierrat, mit welchem die Gewandung der drei Könige ausgestattet ist, die Vorliebe für geblümte Kleider, die

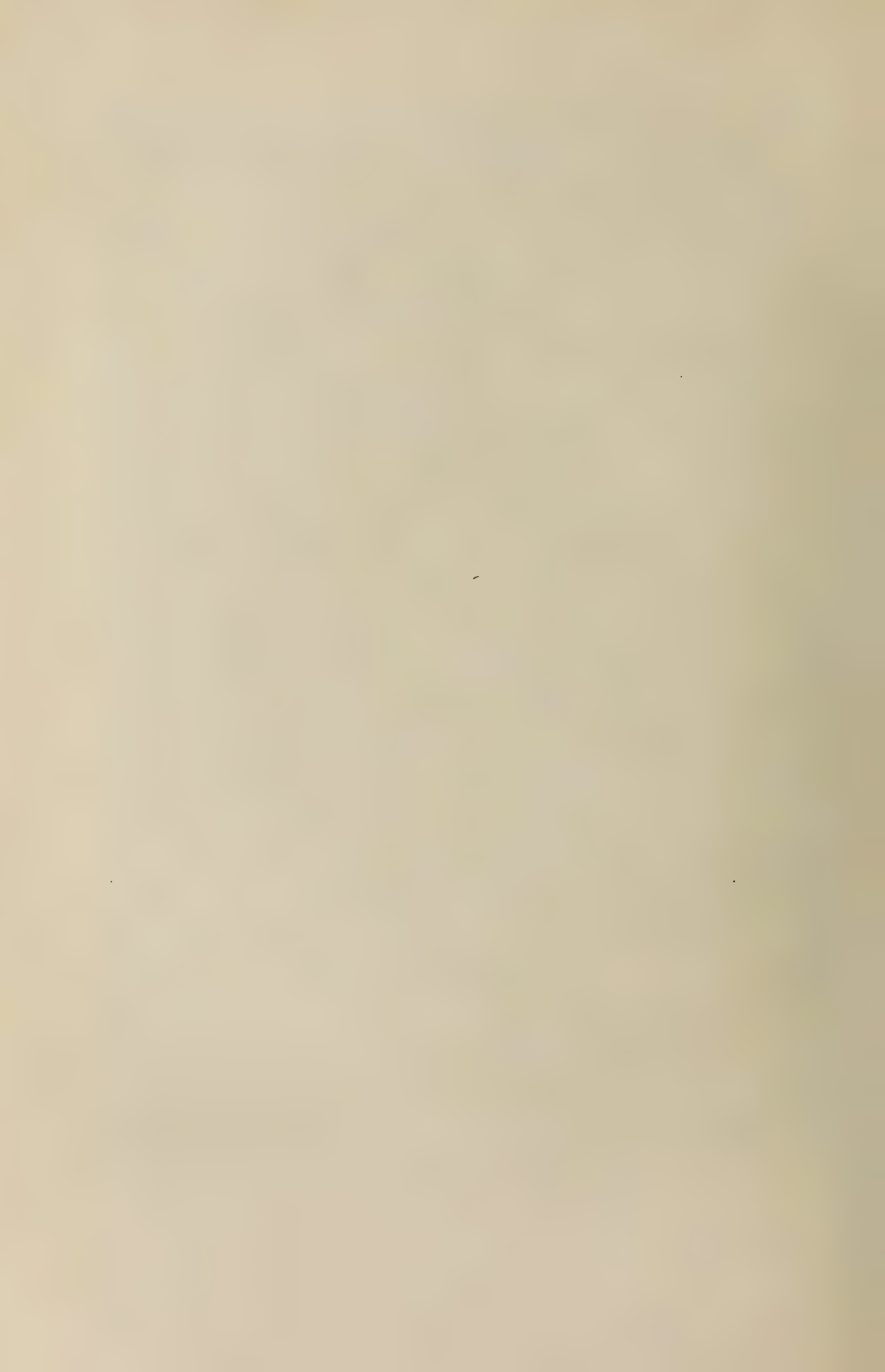
leuchtende Farbe.*) In nicht wenigen Werken verschmelzen westfälische und kölnische Eigentümlichkeiten so sehr, daß es nicht leicht wird, den Ursprung der Schule bestimmt zu bezeichnen. So enthält eine figurenreiche Kreuzigung im Kölner Museum (Nr. 42) Gestalten, die ganz geistiges Eigengut des Meisters des Clarenaltars oder seiner Schule sind, während wieder die Gruppe der Knechte, welche um den Rock Christi würfelt, in dem derben Realismus der Charakteristik an die Schule von Soest erinnert, wohin auch die Behandlung der Zierrate, die Vorliebe für helle und Metallfarben weist. Gleich schwer wird die Entscheidung über den Ursprung dreier Tafeln im erzbischöflischen Museum zu Utrecht mit Darstellungen aus der Geschichte Christi, da auch hierin Soester und Kölner Einfluß sich die Wage halten.

Über Westfalen hinaus ist der Einfluß der Kölnischen Schule teils dadurch vermittelt worden, daß Arbeiten derselben, wie andere Erzeugnisse des Gewerbefleißes, von den hoch entwickelten Handelsbeziehungen der Stadt Nutzen zogen und so in andere Länder ausgeführt wurden, teils daß fremde in Köln gebildete Maler in die Heimat zurückkehrten oder Kölner Künstler in die Fremde auswanderten. So zeigt die Darstellung des Gekreuzigten im Museum in Darmstadt (Nr. 160), welche von den Brüdern Heinrich und Konrad Rost aus Kassel für das Seelenheil ihres Bruders Johannes gestiftet wurde, in jedem Zuge die künstlerische Handschrift eines begabten Schülers Meister Wilhelms, während der Flügelaltar aus Schloß Pähl bei Weilheim (Bayern) im Münchener Nationalmuseum auf einen Meister weist, der neben kölnischer Schulbildung noch andere Einflüsse erfahren haben dürfte. Auf dem Mittelbild ist der Gekreuzigte mit Maria und Johannes dargestellt, auf den Flügeln die heil. Barbara und Johannes der Täufer. Die tiefe mildkräftige Farbe ist ganz kölnisch, desgleichen weisen die Typen der Köpfe und die Körperverhältnisse auf den Formenkanon Kölns, nur besaß der Künstler eine etwas realistischere Ader, als sie den älteren Schülern Meister Wilhelms eigen gewesen ist. Die gut fallenden Gewänder sind in runden vollen Falten gebrochen. Die Außenseiten der Flügel zeigen Maria mit dem Kinde und den Schmerzensmann. Noch mehr wahrte trotz kölnischen Einflusses der Meister des Altarwerkes im Kapitelsaal zu Halberstadt die landsmännische Eigenart. Auf dem Mittelbilde sitzt Maria auf einem architektonisch reich ausgeführten Thronbau; im Tympanon desselben erscheinen singende Engel, und ebenso kauert zu Füßen der Madonna eine Gruppe von fünf singenden Engeln. Der andächtig heitern Szene wohnen außerdem zwei heilige Frauen und Petrus und Paulus bei. Auf dem einen der Seitenflügel — der zweite fehlt — ist Johannes mit dem Lamm dargestellt. Die Gestalten sind von schlanken Verhältnissen, die Köpfe von anmutigem Ausdruck, doch von besonders schwerer Bildung und zweifellos dem Formenideal der einheimischen Plastik nachgeschaffen. Die Entstehung des Werkes fällt nicht über das Ende des vierzehnten Jahrhunderts hinaus.**) Auch Werke der Soester Schule haben kölnischen Einfluß nach auswärts vermittelt. Der Bund von Soest mit den Städten der Hansa kam dem zu gute. Das älteste Werk der Malerei in der Marienkirche zu Danzig, ein

*) Lichtdruck der Fröndenberger Tafeln in: Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen. Stück 1: Kreis Hamm; Lichtdruck des Verrates und der Geißelung in Freckenhorst ebenda. Stück 2: Kreis Warendorf.

**) Abbildung in Försters Denkmale Bd. V.

Krönung Mariens; im Westf. Kunstvereins-Mus. zu Münster.

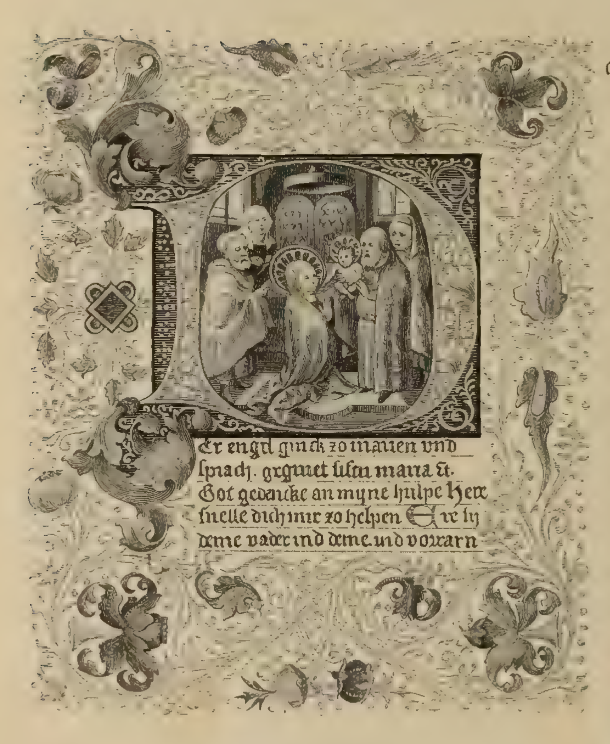


Diptychon mit vier Darstellungen aus dem Leben Mariens, ist eine Arbeit der Soester Schule vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts, und auf Soest weisen auch die Reste eines großen Altarwerkes aus der Jakobikirche in Lübeck im Antiquarium in Schwerin.*) Die Schulen von Prag, Nürnberg, Köln beherrschten die Malerei der Zeit; ihre Leistungen erschöpfen alles, was als Ergebnis der mittelalterlichen Entwickelung betrachtet werden kann. Vor allem im Stile der Kölner erkennt man noch die Elemente jenes ästhetischen Systems, dessen Grundlage auf die Zeit der Minnesänger und höfischer Epik zurückgeht. Doch die bloße lineare Gefälligkeit ist tieferem Verständnis der Natur gewichen, das allerdings nicht ausreichend gewesen wäre, den individuellen Kern jeder Persönlichkeit, das Besondere jeder einzelnen Naturerscheinung zur Darstellung zu bringen, das aber doch genügte, die religiöse Weltanschauung des Mittelalters künstlerisch zu verkörpern. Die Erhabenheit, die religiöse Weihe, welche den Gestaltungen der frühchristlichen Kunst eigen gewesen, war diesen Schulen geblieben, aber die Starrheit der Formen hatte sich gelöst in der Wärme des Gefühls, welche die Gestalten durchströmte, und man empfand bereits, daß nicht bloß das Erhabene, sondern auch das Schöne eine würdige Form ist, das Göttliche zu offenbaren. Doch auf dieser Höhe gab es kein Verweilen. Man stand an der Scheide zweier Weltalter. Die Umformung der mittelalterlichen Gedanken- und Empfindungswelt mußte auch für die mittelalterliche Gestaltenwelt die Götterdämmerung herbeiführen. Die Kraft der Schwingen, welche die Mystiker und ihre Gemeinde im Sturmesflug vor das Angesicht Gottes trug, erlahmte, Frau Welt trug endgültig den Sieg davon, und nicht der Himmel, sondern die Erde wurde das wichtigste Studium auch der Kunst. Der naive Realismus, der seit der Karolingerzeit das Kennzeichen einer volkstümlichen Strömung der Kunst geblieben war, der dann bereits in der Buchmalerei des vierzehnten Jahrhunderts als Ziel einer ganzen Kunstrichtung sich geoffenbart hatte, sollte nun das Ziel werden, welchem die Malerei mit vollem Bewußtsein und mit dem Aufgebot aller künstlerischen Mittel zustrebte. So ward das fünfzehnte Jahrhundert wieder zu einer Zeit der Anfänge, des Werdens, der Keime — und so wird denn auch demgemäß die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts uns fesselnder erscheinen in ihren Absichten als in ihren Erfolgen, jedes einzelne hervorragende Werk als letztes Wort sagen: Etwas über allem Schein trag ich in mir.

*) Vgl. Nordhoff: Die Soester Malerei unter Meister Konrad in den Jahrb. d. V. d. Altertumsfr. im Rheinlande. Heft LXVII S. 100 fg. und Heft LXVIII S. 65 fg.

VI.

Neue Wege zu alten Zielen.



Initial aus der Handschrift von 1453 in der Großherzogl. Bibliothek zu Darmstadt Nr. 70.

as Jahr 1426 war das Todesjahr Huybrechts van Eyck in Gent, zwei Jahre später starb Maso di Ser Giovanni, genannt Masaccio, in Rom; der erstere stand schon in gereiftem Mannesalter, der letztere hatte die Schwelle des Mannesalters kaum übertreten. Masaccio's Fresken in der Brancacci-Kapelle der Carmine-Kirche in Florenz, und Huybrechts und Jan's van Eyck Genter Altar sind die Schöpfungen, von welchen aus im Süden und im Norden man die Entwickelung der modernen Malerei beginnen läßt. Nicht mit Unrecht. Hier und dort war klar und bestimmt die Aufgabe, welche das Jahrhundert zu lösen hatte, angedeutet: die Monumentalität des mittelalterlichen Stils in Komposition und Auffassung nicht preiszugeben, aber an Stelle typischer Gestaltenbildung die individuelle, an Stelle des Herkommens die Natur zu setzen. Die Einkehr in Natur und Leben, welche die Kunst in den van Eyck's in so überwältigender Weise hielt, war allerdings auch für den Norden keine unvorbereitete That. In der engeren Heimat der Künstler wandelte die Buchmalerei seit länger als einem halben Jahrhundert auf verwandten Wegen, und auf deutschem Boden war es nicht anders. Wir kennen die Regungen eines naiven Realismus von lange her. Es wurde auf die Erstarkung desselben hingewiesen von dem Augenblick an, als das Bürgertum die Verwaltung und Mehrung des

Kunsterbes von Adel und Klerisei übernommen hatte. Und je unabhängiger von diesen beiden Ständen das Bürgertum in seinen Städten sich entwickelte, um so mehr Nahrung erhielt dieser Realismus. Seitdem die geistlichen Schauspiele die Kirchen verlassen und ihre Bühnen im Freien aufgeschlagen hatten, seitdem Schauspieler und Regisseurs nicht mehr Kleriker, sondern Zunftgenossen waren, und dementsprechend die Sprache der Schauspiele nicht mehr die lateinische, sondern die deutsche wurde, waren selbst Gott und Teufel deutsch geworden und bürgerlich. Nicht im fernen Palästina, in entlegener Zeit, sondern auf heimischem Grund und Boden, in lebensvoller Gegenwart vollzog sich immer von neuem das Geheimnis der Erlösung — kaum zum Nachteil echter Erbauung. Freilich eine scharfe Grenze zwischen zart und derb hatte dieser Realismus nicht gezogen, und man sieht diese Grenze immer undeutlicher werden, je weiter man im fünfzehnten Jahrhundert vorschreitet. Derbe Komik bemächtigte sich besonders der Nebengestalten, und selbst der Teufel wurde oft zum Vertreter derselben gemacht; vor allen waren es aber die Juden, welche immer wieder dem Gelächter, und leider auch dem Hasse preisgegeben wurden. Um letzterem Nahrung zu geben, konnte man sich dann kaum genug thun mit breitester Schilderung einer Fülle brutaler Einzelheiten. So z. B. wurde die Geißelung von vier Kriegsknechten besorgt, die zu zweien und zweien sich ablösten. Die Annagelung Christi an das Kreuz wurde Nagel um Nagel, von Reden der Juden und Henker begleitet, ausgeführt. Dem Darsteller der Rolle Christi wurden Hände und Füße mit Blut bemalt, wirkliches Blut mußte fließen, wenn Longinus ihm die Seite öffnete, u. s. w. Immer mehr Züge aus dem Leben der eigenen Zeit wurden aufgenommen, Nebenpersonen eingeführt, vorzüglich wieder Juden, die als übelredende Zeugen bei den einzelnen Ereignissen auftraten, und in welchen deren schlimme Rasseeigentümlichkeiten mit der Findigkeit des Hasses aufgedeckt und karikiert wurden. Zu den geistlichen Volksschauspielen traten die Fastnachtsspiele, in welchen die derbste Komik in Wort und Situation ohne Zügel und Scheu sich austobte. Dramatische Energie und lebhafter Sinn für derbe Charakteristik sind die hervorstechenden Züge der Volksschauspiele; sollte der Maler andere Neigungen besitzen, bei seinen Auftraggebern andere voraussetzen? Und mehr als dies, sollte der Maler die biblischen Ereignisse sich anders vergegenwärtigen, als er sie durch Dichter und Schauspieler unter verständnisvoller und mächtiger Teilnahme aller Zuschauer vergegenwärtigt sah?

In den Fresken Masaccio's und in dem Altarwerke der van Eyck's ist auch die Landschaft zu Ehren gekommen. Die Natur ist Gotteswerk; also auch die würdige Stelle für den Vollzug göttlichen Wirkens und Waltens. Wiederum hat schon ein halbes Jahrhundert vor den van Eyck's die flämische Buchmalerei die ausgeführten landschaftlichen Gründe geliebt, und auf deutschem Boden hatte sich gleichfalls die Neigung für breitere Behandlung des Landschaftlichen, das nur das Ergebnis vertiefteren Naturgefühls sein kann, wiederholt angekündigt. Wie aber gerade jetzt diese Naturempfindung sich immer mehr vertiefte, die Empfänglichkeit des Auges für die Reize von Licht und Farbe in der Landschaft sich steigerte, beweist wieder die Dichtung der Zeit. Allerdings die metrischen Künsteleien des Meistergesanges, die nur den ödesten Inhalt zu verhüllen haben, können hier keinen Aufschluß geben, wohl aber die Lieder der fahrenden Gesellen und Spielleute, die in aller Mund waren.

Wenn man so ein Liederbuch der Zeit zur Hand nimmt wie das, welches die Clara Hätzlerin zu Augsburg Anno Domini 1471 niederschrieb und in welchem sie Lieder vom Ende des vierzehnten bis über die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hinaus sammelte, und seinen Inhalt mit den besten Erzeugnissen der Minnesängerpoesie vergleicht, merkt man sofort diesen Fortschritt, und dieses Liederbuch giebt nicht gerade eine Auswahl des Besten, welches damals der Schatz der Volkspoesie schon angesammelt hatte. Das Minnelied hatte doch ein recht äußerliches Verhältnis zur Natur. Wald und Wiese, Blumen und Klee, Rosen und Lilien, die Sonne, die Waldvögelein und besonders Frau Nachtigall erschöpften im wesentlichen den Vorstellungsvorrat, aus welchen das landschaftliche Bild des Minnesängers sich zusammensetzte. Anders jetzt; nicht bloß daß die ganze Natur in den Interessenkreis der eigenen leidenschaftlichen Empfindung gezogen ward, man folgte auch mit viel feinfühligerem Auge dem Leben und Walten in der Natur. Wie ist z. B. das Weben des ersten Lichts in folgenden Strophen eines Tagliedes belauscht:

Ich sich dört her ergleſten
Ayn Stern der prynnet hell
Wol usz des himels vesten
Sein lauffen das ist schnell.
Das gemain gestirn sich wendet,
Mich rürt des tages wind,
Ee yeds sein lauff verendet,
Der tag sein poten sendet,
Kainer nacht ich mer empfind.

Ich sich dört here rötten
Das firmament der himel
Und Stern in großen nöten,
Seit uns des tages gewymmer
Kreffticlich tut erleüchten
Und zündt über alle lanndt.
Der taw das gras tut feüchten
Und entweent Im sein seüftzen,
Des sein all geſt gemant.

Oder die Abenddämmerung und das Hereinbrechen der Nacht:

Der nachte schatten
Tutt nun ersatten
Mit dunckelplaw das firmament.
Die nacht gat hin, der tag her wendt,
Der Mon schon seinen poten sendt
Durch die wolcken dunckelfar,
Verplichen ist der sunnen schein clâr.

Und wie die landschaftliche Szenerie an sich das Interesse zu beschäftigen begann, wie damit auch die reichere Gliederung der Landschaft, also besonders die Gebirgslandschaft, erhöhte Aufmerksamkeit fand, dafür geben Zeugnis die allegorischen Reisen, die in der deutschen Lehrdichtung des fünfzehnten Jahrhunderts beliebt wurden. Der Elsässer, Meister Altswert (pseudonym), der um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts schrieb, schildert mit Vorliebe Gebirgsgegenden, Quellen, die aus Felsenbrust springen, wilde schmale Stege auf hohen Berghalden hin:

z. B.

Ein smaln pfat ich begreif
Neben einer halden schleif,
Darunten ran ein clarer bach
Uf erd ich nie kein lutern sach
Den bach ze berg gieng ich hin.*)

*) Meister Altswert. Hgg. von W. Holland u. A. Keller Stuttgart, 1850 (Bibl. d. litt. Vereins XXI) S. 76. Andere Stellen SS. 2, 16. 20 fg. 75).

Das Schauspiel, die Lehrdichtung und das Lied zeigen also die deutsche Phantasie auf gleichen Wegen, wie sie die des italienischen und des flandrischen Meisters wandelte und worin sie sich als Verkünder der neuen Zeit erweisen. Es handelte sich jetzt für einen Maler nur darum, die künstlerische Gewalt und die technischen Mittel sich zu erwerben, dieser Richtung der Phantasie monumentalen Ausdruck zu geben. Die italienische Kunst hatte sich zur Lösung dieser Aufgabe sofort mit der Wissenschaft verbunden. Die künstlerische Thätigkeit ist Schöpfen, aber auch Wissen und Technik. Das erkannte die italienische Kunst und darum verschwisterte sie sich mit dem Humanismus. Seit Boccaccio und Petrarca waren in Italien allerorten die Männer aufgestanden, welche das Erbe hoher Ahnen wieder zu wirkendem Besitz machten. Man hörte wieder allenthalben deren Sprache, die so vorurteilslos über Götter, Menschen und Dinge zu reden wußte, die Köpfe freier, das Auge klarer, die Gemüter unbefangener machte, den Nachkommen aber auch die praktischen Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeit zur Benützung und Weiterbildung übergeben hatte. Wie den Gesetzen unseres Sehens entsprechend die Linien der Körper beim Wechsel des Standpunktes und der Entfernung sich verschieben müssen, welchen Einfluß die Zunahme der Luftschichten auf die Bestimmtheit des Umrisses und der Lokalfarbe eines Dinges übt, in welcher Weise sich die Farben im Lichte ändern und brechen, welches Gesetz die Maßverhältnisse der Gestalten regelt, wie weit die äußere Formation eines Körpers vom Skelett abhängt, kurz alles das, worauf die packend wahre, durch künstlerische Mittel erzielte Wiedergabe der Natur beruht, suchte man in wissenschaftlichen Formeln und Regeln festzuhalten. Und nicht bloß dies. Gleich von Anfang ging man auch darauf aus, selbst die Bedingungen ästhetischen Gefallens zu ergründen, die geheimnisvollen Instinkte künstlerischen Schaffens in die Helle des Bewußtseins zu rücken. So wurde selbst der minder begabte Künstler vor Ausschreitungen zielunsicheren Tastens bewahrt, die ursprüngliche hervorragende künstlerische Kraft aber auf ihrem Wege beflügelt. Nur so konnte es geschehen, daß bereits, bevor dies Jahrhundert voll ward, die italienische Malerei an einem Ziele stand, an welchem ihre Schöpfungen das Merkmal ewiger Schönheitgültigkeit an ihrer Stirne trugen. Doch nicht so kam es in Deutschland, freilich im ganzen Norden überhaupt nicht. Reich sprudelnde Erfindung, bildende Phantasie, gestaltende Kraft fehlte nicht, wohl aber fehlte die Lenkung und Leitung der Phantasie, und vor allem die Leitung der Hand und des Auges, welche zielbewußt die Lösung der schwierigen Aufgaben, welche der Kunst jetzt gestellt waren, angestrebt hätte. Allein, ohne Hilfe der Wissenschaft, mußte in Deutschland die Kunst ihr schweres Werk, die Natur zu erobern, vollführen. Die Wissenschaft hielt sich ganz abseits dem Leben und der That; während in der Seele des Volkes der Drang nach Wahrheit und Natur sich immer ungestümer äußerte — man denke an die freudige Bewillkommnung, die Huß auf seiner Todesreise nach Konstanz in deutschen Städten fand — während für das Auge des Volkes ein frischer Morgenwind die Nebelschleier, welche die Natur verhüllt hatten, zerriß, spann sich der zünftige Gelehrte noch weiter in sein Netz von scholastischen Spitzfindigkeiten ein. Nach wie vor war die Bedingung großen Gelehrtenruhms, gekünstelte Schlüsse und subtile Distinktionen zu machen. Über die Professoren der Wiener Universität, der damals wichtigsten im deutschen Reiche, konnte der fein gebildete Vertreter italienischen

Humanismus, Enea Silvio de' Picolomini, der 1442 in die Reichskanzlei Friedrichs III. trat, nicht genug klagen: die Meister der freien Künste treiben nur Dialektik; weder um Musik, noch um Rhetorik, noch um Mathematik kümmern sie sich. Beredsamkeit und Poesie ist ihnen ganz unbekannt. Aristoteles' Bücher und die der übrigen Philosophen findet man selten. Die meisten haben bloß die Kommentare darüber .... Die Juristen meinten, die Poesie trage nichts ein, sie sei unfruchtbar, da sie weder Brot noch Kleidung gewähre; nur Justinian und Hippokrates füllten den Sack; die Theologen aber sagen, es würde das Heidentum dadurch eingeführt.*) Und den Lehrern arteten die Schüler nach. Erst mit Maximilian bestieg ein Mann den Kaiserthron, der ein wirklich persönliches Verhältnis zur idealen Habe seines Volkes, zur Wissenschaft und zur Kunst hatte, und erst damals trat eine Schar von Männern auf, welche, indem sie die wissenschaftliche Bildung in neue Bahnen lenkten, den Weg einschlugen, auf welchen die Dichtung und die Kunst des Volkes längst gewiesen hatten.

So war die Malerei ganz auf sich selbst angewiesen. Ohne Hilfe der Wissenschaft hatte sie sich durch praktische Versuche die wissenschaftlichen Grundlagen ihrer Kunst zu erwerben — mußte sie aber auch die Klärung des Geistes, die Läuterung der Phantasie durch innere Kämpfe zu erringen suchen. Das letztere war schwieriger zu gewinnen als das erstere, denn diesem kam der gediegene handwerkliche Boden, auf welchem die Malerei ruhte, zu gute. Schon früher wurde auf den frischen, arbeitsfrohen, dem Fortschritt zugewandten Geist gewiesen, der in der bürgerlichen Werkstube herrschte. Das war auch jetzt noch der Fall, denn erst vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts an trat der Rückgang des deutschen Handwerks ein, umgab sich das deutsche Handwerk mit einer Fülle geistloser Formen und Gebräuche, welche jeden frischen Luftzug von demselben fernhalten mußten. Dem fünfzehnten Jahrhundert gehören die Worte, mit welchen der Orientfahrer, der Ulmer Mönch Felix Faber, in seiner Historia Suevorum von 1488 das deutsche Handwerk feiert: Mit der göttlichen Kunst Bücher zu drucken, sind auch die gewöhnlichen verbessert worden, wie die Handarbeit in allem Erz, in allem Holze und in aller Materie, worin die Deutschen so fleißig sind, daß ihre Arbeiten durch die ganze Welt gerühmt werden. Daher, wenn jemand ein vortreffliches Werk in Erz, Stein, Holz will geliefert haben, so ruft er einen Deutschen. Ich habe deutsche Goldschmiede, Juweliere, Steinhauer und Wagner unter den Sarazenen Wunderdinge machen sehen und wie sie, besonders die Schneider, Schuster und Maurer, die Griechen und Italiener an Kunst übertrafen. Noch im vergangenen Jahre hatte der Sultan von Ägypten den Hafen von Alexandria mit einer wunderbaren Mauer, die ein erstaunliches Kunststück für das ganze Morgenland war, — umgeben, wobei er sich des Rats, des Kunstfleißes und der Arbeit eines Deutschen bediente, der, wie man sagt, aus Oppenheim gebürtig war." Und die Malerei, dem Handwerke eingegliedert, zog ihren Nutzen von solcher Art des Handwerks und Handwerksbrauches. Meist war die Malerei auch im politischen Sinn Zunftgewerbe, so in Köln, wo sie einen Vertreter in den Stadt-Senat sandte (seit 1396). Doch auch in den wenigen Städten, wo sie eine mit politischen Gerechtsamen begabte Zunft

*) Das Urteil über die Wiener Universität in dem Briefe an Sbigneus (Erzbischof von Krakau).

nicht bildete, wie in Augsburg, war sie doch zünftig organisiert und mit verwandten Gewerben (hier den Bildhauern, Glasern und Goldschlägern) zu einer Gesellschaft mit eigenen Ordnungen und Gerechtigkeiten verbunden. In Nürnberg, wo das aristokratische Stadtregiment die Neubildung von Zünften eifrig zu verhindern wußte, hatte das Malergewerbe doch gleichfalls eine ganz handwerkliche Organisation. Wie günstig wirkte schon die strenge Aufsicht, unter welche der Meister durch die Zunft gestellt war, in Bezug auf das, was er dem Lehrling in der meist dreijährigen Lehrzeit — seltener vier bis fünfjährig — beizubringen hatte, damit der Lehrling nach ausgestandener Lehrzeit seinem Meister einen rechten Lohn abverdienen könne! Der Meister war gehalten, kein Geheimnis des Handwerks dem Lehrling vorzuenthalten. Daß es für den Malerlehrling so harte Tage gab, wie für den jedes anderen Gewerbes, darüber belehrt uns noch Dürer: „.. da man zählte nach Christi Geburt 1486, am St. Andreastage, versprach mich mein Vater in die Lehre zu Michael Wolgemut, drei Jahre lang ihm zu dienen. In dieser Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich gut lernte, aber ich mußte auch viel von seinen Knechten leiden.“ Der Lehrzeit folgte die Wanderzeit. Wenn auch die Zeugnisse für den Wanderzwang erst von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts an sich nachweisen lassen, so ist doch der Wandertrieb und die Wandergewohnheit des deutschen Handwerkers so alt, als die zunftmäßige Organisation des Handwerks. Die Vervollkommnung im Handwerk war der ideale Anlaß solcher Wanderschaft, die in jeglicher Weise dem Gesellen erleichtert wurde; am Wandergebot mag allerdings auch die Absicht mitgewirkt haben, die Erlangung des Meisterrechts zu verzögern und zu erschweren.*) Die Wanderstraße des deutschen Handwerkers und Künstlers führte nach Italien, Frankreich und weiter hinaus, wie die früher angeführten Worte des Mönches Faber bezeugen, man darf aber voraussetzen, daß die beliebteste Straße den Rhein hinunterging, bis in die Niederlande, deren Städte durch ihren Reichtum und ihren Gewerbefleiß lockten, und die in Sprache und Sitte von Deutschland durch keine Kluft getrennt waren. Dazu kam es, daß gerade die Niederlande für den deutschen Maler bald eine besondere Anziehungskraft gewannen. Hier hatte die Technik der Malerei in den ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts einen gewaltigen Schritt nach vorwärts gethan. Das Werk, welches diese technischen Errungenschaften zum erstenmale einem unerschrockenem Realismus und einer erhabenen Idee dienstbar zeigt, ist eben jener Altar, der für die Kirche St. Bavon in Gent von Jodocus Vydts und dessen Frau Lisbet Buurlut gestiftet worden war. Huybrecht van Eyck hatte ihn begonnen, Jan ihn am 6. Mai 1432 vollendet. Den Inhalt, der hier zur Darstellung kam, gab das alte Thema: die durch Adams Fall notwendig gewordene Gnadenthat Gottes und die Art wie die Menschheit derselben sich teilhaftig macht. Der geschlossene Flügelschrein zeigte als Hauptbild die Verkündigung, in den Hauptbogen darüber die Brustbilder zweier Propheten und zweier Sibyllen, darunter die beiden Johannes und das knieende Stifterpaar. Ward der Schrein geöffnet, so sah man auf den äußersten Tafeln der oberen Reihe das erste Elternpaar, deren Schuld den Tod und mit ihm

*) Das Statut der deutschen Malerzunft in Krakau von 1490 schreibt vor: Und zo ein Junger auslernet, zo zal her wandern ij (2) yor in ander lant. Vergl. Mitth. d. k. k. österr. Zentral-Kommission IV (1859) S. 76.

die Notwendigkeit der Erlösung in die Welt gebracht hat, dann aber die gewaltige Erläuterung der Verheißung der Apokalypse: denn das Lamm mitten im Stuhl wird sie weiden und leiten zu den lebendigen Wasserbrunnen und Gott wird abwischen alle Thränen von ihren Augen (c. 7 bes. v. 9 u. 17). Oben in der Mitte Gott Vater, in rotem Mantel, mit Tiara und Zepter und die Kaiserkrone zu seinen Füßen, ihm zur Seite Maria und Johannes und weiter jubilierende und musizierende Engelscharen. Darunter dann die Darstellung des Opfers des Lammes: die Wirksamkeit Gottes auf Erden nach Schilderung seiner Macht und Herrlichkeit im Himmel. In der Mitte des Bildes der Altar, auf welchem das Lamm steht, aus dessen Brust der Strom des Opferblutes sich in einen kristallenen Kelch ergießt. Engel knieen um den Altar, von rechts und links naht, Palmzweige tragend, eine Schar heiliger Männer und heiliger Frauen. Im Vordergrunde dann der Lebensbrunnen, das Symbol der Kirche, welche den Opferschatz des Lammes zu verwalten beauftragt ist. Die Apostel und Propheten sind zunächst um ihn versammelt, dann folgen die Vertreter der christlichen Gemeinde „aus allen Heiden und Völkern und Sprachen.“ Während diese schon in Verehrung und fromme Betrachtung des heiligen Geheimnisses versunken sind, ziehen — wie die vier schmalen Seitentafeln zeigen — noch neue Scharen von leidenschaftlichem Glaubenseifer getrieben, heran, alle Streiter Christi, sei der Kampfplatz die Welt, wie für die Scharen der Ritter und Richter, sei er die eigene Brust, wie für die Büßer und Einsiedler. In dem Tiefsinn und der strengen Gliederung dieses religiösen Dramas waltet noch ganz und voll der mittelalterliche Geist, aber die Form, welche der gestaltungsgewaltige Künstler dem Inhalt gegeben, kündete die neue Zeit an. Das Typische ist verschwunden, das Individuelle hält seinen Einzug an heiligster Stelle. Der Realismus war der Zug und die Neigung der Zeit, aber die Unerschrockenheit, mit der die van Eyck's den Himmel auf die Erde verlegten und so die ganze Natur heiligten, bleibt ihre große That. Selbst dem Gott-Vater, so ernst und feierlich er niederblickt, merkt man an, daß Blut durch seine Adern rolle, und Mariens Anmut ist mehr irdisch als himmlisch. Dann aber welcher Reichtum individueller Gestalten in den heiligen und irdischen Scharen! Hier zeigt sich das scharfe Auge für die Besonderheiten der Natur, aber auch das hohe Maß gestaltender Kraft und künstlerischer Einsicht, welches den beiden Malern eigen war, ganz besonders eindringlich. In den Gestalten, welche die alte Schule Meister Wilhelms schuf, erlosch der Eigenwille in mystischer Hingenommenheit und Verzückung, und damit ward auch das Individuelle zum Typischen, bei van Eyck erscheint der Eigenwille nur geläutert im Feuer religiöser Gesinnung, und so wird denn auch jede Gestalt zur Individualität. Scharf ist jedes einzelne Gesicht geschnitten, und wenn die Künstler ungleich den kommenden Vertretern nordischer Malerei, nicht wunderlichen Spielarten der Menschennatur nachgehen, so hat doch auch für sie dem Charakteristischen gegenüber Schön und Häßlich seine Bedeutung verloren. Die Gruppe der Büßer allein leistet genügende Zeugenschaft für diese im besten Sinne moderne Naturauffassung. Wahr und dem Leben abgelauscht ist auch Haltung und Bewegung der Knieenden, Stehenden, Ausschreitenden, zu Pferde Sitzenden wiedergegeben. Die Gewandung folgt als treues Echo solcher Haltung und Bewegung, den Eigenheiten der Stoffe ist stets Rechnung getragen und die Künstler nutzen deren Dicke und Schwere

nur aus, um den Faltenwurf zu vereinfachen und die Falten zu runden. Die richtige Andeutung der Körperformen durch die Gewandung läßt schon voraussetzen, daß die Künstler auch dem Studium des menschlichen Leibes ihre Aufmerksamkeit zuwandten; das erste Elternpaar bestätigt dies. Es ist ganz richtig, Masaccio's erstes Elternpaar in der Kapelle Brancacci in Florenz zeigt den Künstler auf einer höheren Stufe künstlerischer Durchbildung der Einzelformen, und im Besitze eines höheren ästhetischen Maßstabes, aber viel kommt dabei doch auf Rechnung der Modelle, welche den Künstlern im Norden und Süden zur Verfügung standen. Wenn man bei van Eycks Adam die gesunde Kraft der Glieder, die Wahrheit und Richtigkeit der Verhältnisse bewundern muß, so wird man den eingesunkenen Brustkorb der Eva, den aufgetriebenen Bauch, die Magerkeit der Beine doch nur auf Rechnung des zufälligen Modells setzen können. Genug aber, daß das Nackte endlich wieder in den Bereich des Studiums gezogen wurde. Die ganz individuelle Darstellung des Menschen bedingte die Loslösung desselben von einem idealen Hintergrund, und so geht denn schon die Verkündigung in einer anheimelnden Stube vor, durch deren Fenster der Blick in die Straßenzeile einer niederländischen Stadt schweift, und auch der Stuhl des Lammes steht nicht mehr im himmlischen Jerusalem. Eine reiche, durch Hügel gegliederte Landschaft breitet sich aus, Schiefergefelse steigt zu beiden Seiten im Vordergrunde steil empor, das dann gegen die Mitte zu in sanfter aufsteigende Höhen ausläuft; wo diese Höhen eine Thalsohle bilden, steht der Altar des Lammes und vor ihm der Lebensbrunnen. Hinter den Höhen tauchen Städte mit zahlreichen Türmen und Kuppeln empor; die Hügel sind bebuscht, dazwischen ragen neben Bäumen des Nordens Palmen und Pinien nach aufwärts, und der ansteigende Wiesenplan des Vordergrunds ist mit Maßliebchen und Löwenzahn bedeckt. Vögel jubilieren in den Lüften und die Sonne tränkt dies Stück echter Gotteswelt mit gleichmäßig klarem, ja scharfem Licht. Die Schwierigkeiten der Linearperspektive sind nicht ganz überwunden (so z. B. sieht das Auge den Brunnen und den Altar nicht hintereinander, sondern übereinander) und die Luft ist so stofflos geworden, daß die Formen nahe dem Horizonte noch so bestimmte Umrisse wie im Vordergrunde zeigen, aber der Eindruck des Ganzen läßt doch noch heute begreifen, daß die Zeitgenossen, Künstler und Laien, den Schein der Wahrheit bei ihr mit Recht bewunderten. Wie duftig sind ihre Fernsichten, wie fein ist der Himmel abgetönt, wie trefflich sind die Schatten geworfen, und alles in allem, wie organisch erscheint Bau und Charakter der Landschaft dem Auge, trotzdem die geologische Analyse die stärksten Einwände bereit hat.*) Allerdings, alle gestaltende Kraft, alle gereifte künstlerische Einsicht hätten solchen Eindruck nicht erzielt, wären die Künstler auf dem frühern Standpunkt der Maltechnik stehen geblieben. Wie hätte die frühere Technik es vermocht, so viel lodernde Farbenglut hervorzubringen, wie sie dem Mantel, der Gott-Vater bekleidet, eigen ist, und diesen mächtigen Ton doch einer harmonischen Gesamtwirkung einzuordnen; wie hätte sie das Spiel der Sonnenstäubchen in der Stube der Maria wiedergeben können,

*) An Ort und Stelle sind nur noch die vier Mittelbilder (Gott-Vater, Maria und Johannes, der Brunnen des Lebens); von den beiderseits bemalten Flügelbildern befinden sich die äußersten — Adam und Eva, im Museum in Brüssel, die übrigen aber im Berliner Museum.

wie das Spiel des Lichtes auf den Wasserstrahlen und dem metallenen Aufsatz des Lebensbrunnens. Und wie wäre ohne sie die lebensvolle Rundung der Gestalten, das reliefartige Herausarbeiten auch der kleinsten Einzelheiten möglich gewesen! Diese Verbindung von Pracht und Klarheit bei aller Tiefe des Grundtones lag außer der Machtsphäre der Temperatechnik. Und bei aller Größe der Wirkung, welches Zurücktreten der Ursachen. Kein Pinselstrich ist merkbar, so sorgsam vertrieben ist die Farbe mit Hilfe eines geschmeidigen Bindemittels. Im Fleische ist die Farbenhaut verhältnismäßig dünn, die höchsten Lichter und Schatten sind besonders darauf gesetzt, massiger ist der Farbenauftrag für die Gewandung, besonders in den beschatteten Teilen. Welches Mittel hatten nun aber die Eyck's gefunden, solche Wirkung zu erzielen? Es ist klar, nicht die technische Neuerung trieb zu realistischer Auffassung der Natur, sondern die Absicht auf realistische Wiedergabe der Natur trieb zur Fortbildung der künstlerischen Mittel. Die Temperamalerei war in Wiedergabe der Natur beschränkt: reichere Modellierung war ihr ebenso versagt wie die Beherrschung großer Gegensätze von Licht und Schatten. Besonders in den Schatten war ein Grad der Intensivität nicht zu überschreiten, ohne daß die Farbe stumpf wurde. Der Firnis half dem etwas auf, dafür verdunkelte er aber die Lichter. Das lag schon an dem technischen Prozeß. Die Temperamalerei hatte, wie bekannt, jede Farbe für sich vorbereitet und die Farbenschicht aufgetragen und erst wenn diese trocken, eine andere daneben, oder nach Erfordernis, darauf gesetzt. Letzteres aber konnte schon nur mehr mit großer Vorsicht angewandt werden, da die Unterlage leicht aufgeweicht wurde und so Flecken entstanden. Das Nebeneinandersetzen der Töne, immer erst nach Trockenwerden der vorausgehenden Schicht, beugte zwar trüber Mischung vor, stand aber wieder feineren Übergängen der einzelnen Nüancen im Wege. Ebenso erschwert war die Anwendung der Lasuren, da das wenig durchsichtige Pigment der Temperafarbe die untere Schicht leicht deckte. Nicht zu unterschätzende Schwierigkeiten bot auch die Harmonisierung der Töne dem Temperamaler, da er, wenn er die nasse Farbe neben die trockene setzte, zugleich immer wieder zu berechnen hatte, um wie viel die Intensivität des Tons durch das Trocknen herabgesetzt werden würde. Die Öltechnik war der mittelalterlichen Malerei nicht unbekannt gewesen; man wandte sie selbst schon hie und da neben der Tempera an, so wenn es z. B. galt, das Flaumige des Sammets wiederzugeben. Umfassenderer Gebrauch des Öls als Bindemittel war aber ausgeschlossen, einerseits weil die gekochten Öle, die man anwandte, einen bestimmten Farbenton und klebrige Zähigkeit hatten, und so die Klarheit des Lokaltons angriffen, anderseits weil man, dem Vorgehen bei der Tempera entsprechend, neben den erst getrockneten Ton weiter zu malen, durch das schwer trocknende gekochte Öl die Arbeitsführung unendlich verlangsamt sah. Das Bestreben der van Eyck's scheint nun zuerst dahin gegangen zu sein, ein leichter trocknendes und auch von seinen zähen, farbigen Bestandteilen gereinigtes Öl zu finden. Das war das ungekochte Lein- und Nußöl; die Trockenkraft desselben erhöhten sie durch ein Siccatif, dessen Bestandteile wir nicht mehr kennen, das aber harziger Natur gewesen zu sein scheint. Der weitere Fortschritt war dann, das Bindemittel so zu reinigen, daß es durch seine Substanz den Farbenton kräftigte, ohne ihn aber zu verändern. Bei diesen Versuchen kamen die Eyck's wohl darauf,

daß die Eigenschaft eines so zubereiteten Bindemittels nicht mehr wie die Tempera das Malen Naß in Naß ausschließe, sondern geradezu zu einem Vorzug dieser Technik mache. Damit trat eine gründliche Änderung des Malverfahrens ein. Nun erst konnten die Töne so weich und zart verschmolzen werden, daß der Maler auch die feinsten Nuancen der Farbenänderung bei bestimmter Lichtwirkung zum Ausdruck zu bringen und damit eine der Natur ganz entsprechende Modellierung zu erzielen vermochte. Jetzt auch konnten ohne jegliche Gefahr die Formen so oft durchgenommen werden, bis sie der auf Wahrheit aussteuernden Absicht des Künstlers völlig Genüge thaten. Jetzt erst war aber auch jene feierliche tiefe Farbenklarheit, die selbst noch in den starken Schatten Leuchtkraft bewahrte, möglich, welche im Genter Altar die staunenden Zeitgenossen entzückte.

Man darf es unbekümmert sagen, nicht das Künstlerische im engeren Sinne wirkte durch dieses Werk so gewaltig auf die Zeit, sondern das Technische, das es ermöglichte, die Naturdinge mit so packender Wahrheit im Abbilde festzuhalten. Nur diese Seite der künstlerischen Schöpfungen der Niederländer war es, die selbst die Italiener, die doch wahrlich an gestaltungsgewaltigen Künstlern keinen Mangel hatten, so mächtig ergriff, und nur dies erklärt es, daß ein Jodocus van Gent, ein Hugo van der Goes für Italien Aufträge fanden, als kaum eine größere Stadt in Italien existierte, deren Künstler nicht — in bloß künstlerischer Hinsicht — siegreich den Wettbewerb mit diesen Niederländern hätten aufnehmen können. Wie mächtig erst mußte da die Erfindung der Niederländer auf die deutschen Maler wirken, deren Auge nicht minder scharf zu sehen anfing, die gleich leidenschaftlich bemüht waren, die empfangenen Bilder künstlerisch festzuhalten, und die doch nur tastend und versuchend diesem Ziele zustreben konnten. Thatsächlich haben auch nicht die Gemessenheit, welche der Komposition und der Charakteristik der van Eyck in so hohem Maße eigen war, in Deutschland Nachfolge gefunden, sondern nur deren Technik. Die Stileinflüsse der flandrischen Schule erstarkten erst dann, als in Flandern selbst jene Gemessenheit zu gunsten eines leidenschaftlicheren Zuges der Handlung und einer aufdringlicheren Charakteristik gewichen war, kurz, als erst in dem herberen, rücksichtslosen Realismus eines Rogier van der Weyden den Deutschen intimere geistige Blutsverwandtschaft begegnete.

Auch die äußeren Verhältnisse waren für die Malerei in Deutschland ungleich ungünstiger, als sie es für die Malerei in Italien und in den Niederlanden gewesen sind. Hier und dort wetteiferten Fürstenhöfe, Bürgertum und Adel, die Kunst zu begünstigen, in Deutschland dagegen mangelte Adel und Fürsten jedes ideale Interesse. Der Adel hatte keine Ahnung davon, daß es Genüsse geben könnte, die über Jagd und Gelage hinausgehen. Bekannt ist das Zorneswort des Piccolomini: Es liegt an den Fürsten nur, daß in Deutschland die Poesie gering geachtet wird; wenn sie lieber Pferde und Hunde halten wollen als Dichter, so werden sie auch ruhmlos wie Pferde und Hunde hinsterben. Der Maler hatte keine Ursache, günstiger als der mißlaunige Poët zu sprechen. Der Geschichtschreiber freilich kann zur teilweisen Entlastung anführen, daß der ganze Adel vom Kaiser bis zum Ritter in beständigen Geldnöten sich befand. Dagegen gebrach es den Städten allerdings nicht an Wohlhabenheit. Äneas Silvius schrieb im Jahre 1458: „Wir sagen es frei

heraus, Deutschland ist niemals reicher, niemals glänzender gewesen, als heutzutage ..... Nichts Prächtigeres, Schöneres als Köln findest du in ganz Europa mit seinen herrlichen Kirchen, Rathäusern, Türmen, bleigedeckten Gebäuden, seinen reichen Einwohnern, seinem schönen Strom und seinen fruchtbaren Fluren ringsum." Er preist dann Mainz, Worms, Speier, Basel, Bern, rühmt Straßburgs Kirchen und sagt, mehrere der geistlichen und bürgerlichen Häuser seien so schön, daß kein König sie zu bewohnen sich schämen würde; ähnlich rühmt er von Nürnberg, die Bürgerhäuser scheinen für Fürsten gebaut und die Könige von Schottland würden wünschen, so gut wie die minder bemittelten Bürger von Nürnberg zu wohnen. Augsburg übertreffe an Reichtum alle Städte der Welt. Wien sei mit wahrhaft königlichen Palästen und Kirchen, die selbst Italien bewundern könnte, ausgestattet. Macchiavelli hat ungefähr ein halbes Jahrhundert später die Aussage seines Landsmannes über den ungeheuren Reichtum der deutschen Städte vollinhaltlich bestätigt, aber er fügte hinzu, die Ursache solchen Reichtums sei, weil der deutsche Bürger keine Prachtbauten aufführe, keinen Luxus in Hauseinrichtung oder Kleidern treibe, ein guter Tisch und ein warmer Ofen wäre alles, was er beanspruchte.*) Macchiavelli kannte nur die Schweiz und Tirol und er hat das dort gewonnene Urteil auch auf das übrige deutsche Volk ausgedehnt; das aber ist sicher, daß der Luxus, den der deutsche Bürger im fünfzehnten Jahrhundert trieb, nicht auf einer feiner entwickelten Sinnlichkeit beruhte. Es war Kleiderluxus, der dann zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht hatte, und Luxus in Hausgeräten von schwerem Gold und Silber. Künstlerische Bedürfnisse hatte auch der Bürger nicht, oder doch nur in geringem Maße. Als in Italien bereits Ruhmsinn und Schönheitsfreude der Malerei einen monumentalen und doch weltfrohen Charakter gegeben, wurde sie in Deutschland noch ausschließlich berufen, dem Andachtsbedürfnis zu dienen; religiöse Stiftungen allein, nicht Kunstfreude gaben dem Maler Nahrung. Und selbst der religiösen Malerei war eine herbe Beschränkung auferlegt. Da wie früher der gotische Stil in der Architektur herrschte, so blieb auch noch wie früher die Wandmalerei aus den Kirchen ausgeschlossen, und die Thätigkeit der Maler war auf Werke der Tafelmalerei beschränkt. Kein Zweifel, daß durch den Wegfall der Wandmalerei die Entwickelung des Formensinnes verlangsamt wurde, aber auch die Entwickelung der Phantasie hätte erheblich gelitten, wenn nicht seit Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts der Kupferstich und Holzschnitt dem Maler es ermöglicht hätte, seinem Schöpfungsdrange unabhängig zu folgen, und dabei zugleich mit der Geistes- und Gemütsströmung der großen Volksmasse, für welche Stich und Holzschnitt zunächst bestimmt waren, in lebendigem Wechselverkehr zu bleiben.

Die herrschende Stellung, welche die kölnische Malerschule am Ende des vorigen Zeitraums eingenommen hatte, blieb ihr auch weiter bis über die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hinaus. Erst dann traten in anderen Gegenden Deutsch-

*) Aen. Silvii de Germ. c. 27. Macchiavelli, Ritratti delle cose dell' Alamagna Opere ed. Milano 1850 I. p. 578 fg.



Das Kölner Dombild: Die Anbetung der Weisen; von Stephan Lochner. (Nach dem Stiche von Massau.)



lands Meister auf, deren Einfluß einen erfolgreichen Wettbewerb mit den Kölnern wagen durften.

Als Dürer während seiner niederländischen Reise an einem der letzten Oktobertage 1520 Köln besucht hatte, trug er in sein Tagebuch ein: „Item hab zwei weiß pfennig geben von der taffel aufzusperren, die maister Steffan zu Cöln gemacht hat.“ Diese Tafel befand sich in der Rathauskapelle, deren Bau 1426 beschlossen worden war; seit 1810 steht sie im Domchor. Meister Stephan — mit vollem Namen Stephan Lochener — ist in der Nähe von Konstanz, zu Meersburg am Bodensee, geboren. Am 27. Oktober 1442 erwarb er zu Köln von Johann von Kurbeke das Haus Roggendorp (jetzt große Budengasse in der Nähe des Doms), seine Gattin, die in der Kaufurkunde miterscheint, hieß Lysbeth. Schon nach zwei Jahren verkaufte Lochener dies Haus und erwarb sich, mit Zuhilfenahme eines Darlehns, ein viel geräumigeres Heim in der Nähe der St. Albankirche. Im Jahre 1448 wurde er von seiner Zunft als Senator in die Stadtregierung geschickt — die gleiche Würde wurde ihm nochmals 1451 übertragen, doch ist er noch vor Ablauf dieses Amtsjahres (es lief vom 24. Dezember an), also vor dem 24. Dezember 1452 gestorben, wie sich in der Senatorenliste verzeichnet findet.

Die Rathaustafel ist ein dreiteiliges Altarwerk. Bei geschlossenen Flügeln sieht man in ein mit einer Balkendecke überspanntes, nach rückwärts durch einen verschiebbaren Wandteppich abgeschlossenes Gemach, in welchem die vor dem Betpult knieende Maria den Gruß des Engels entgegennimmt. Der geschnitzte Sitz mit dem Kissen, das geöffnete Pult, der Blumentopf mit der Lilie sind mit solcher liebevollen Achtsamkeit dargestellt, wie nur in dem Verkündigungsbilde des Genter Altars. Die Farbe ist gedämpft, doch auch die Schatten von intensiver Kraft des Tons. Werden die Flügel geöffnet, so tritt uns eine farbenstrahlende Gesellschaft schöner, meist jugendlicher Gestalten entgegen. Auf der Mitteltafel Maria mit dem Kinde, dem die Könige mit reichem Gefolge nahen, auf den Flügeln zwei Scharen heiliger Frauen und Männer, geführt von den Schutzheiligen Kölns, der heiligen Ursula und dem heiligen Gereon. Nur der Maria ist die ideale Tracht geblieben, die Schar der Heiligen hat die Modegewandung der Zeit angelegt. Voran der heilige Gereon in Plattenrüstung und reichgesticktem Wams, ähnlich gerüstet und mit Schwert und langstieligem Streithammer versehen, sein Gefolge. Einzelne noch den Tappert oder die Glocke über die Rüstung geworfen. Die Frauen tragen hermelinverbrämte Oberkleider mit lang herabfallenden Ärmeln. Diese Heiligen, mit ihrer Freude an irdischem Glanz, gehören auch ihrer leiblichen Bildung nach nicht mehr der Gestaltenwelt der alten kölnischen Schule an. Die Köpfe sind runder, kräftiger geworden, der Mund sinnlicher, die Nase individueller, mehrfach etwas stumpf, die Augen weiter geöffnet, der Hals ist minder zart und schlank, die Schultern breiter, die Hände noch etwas hager, aber doch schon fähig zu ergreifen und zu halten, der Körper im ganzen kurz und gedrungen, die Haltung straff, selbst keck. Entschiedene Individualisierung tritt in den Männerköpfen scharf hervor, sie ist auch bei den Frauen vorhanden, nur daß sie hier infolge eines gleichmäßigen Zuges kindlicher Lebensunschuld weniger auffällt. Das Licht scheint unmittelbar auf die Hauptgruppe des Mittelbildes zu fallen, so daß das heiße Rot des Gewandes des knieenden Königs in voller Kraft leuchtet, wodurch dann

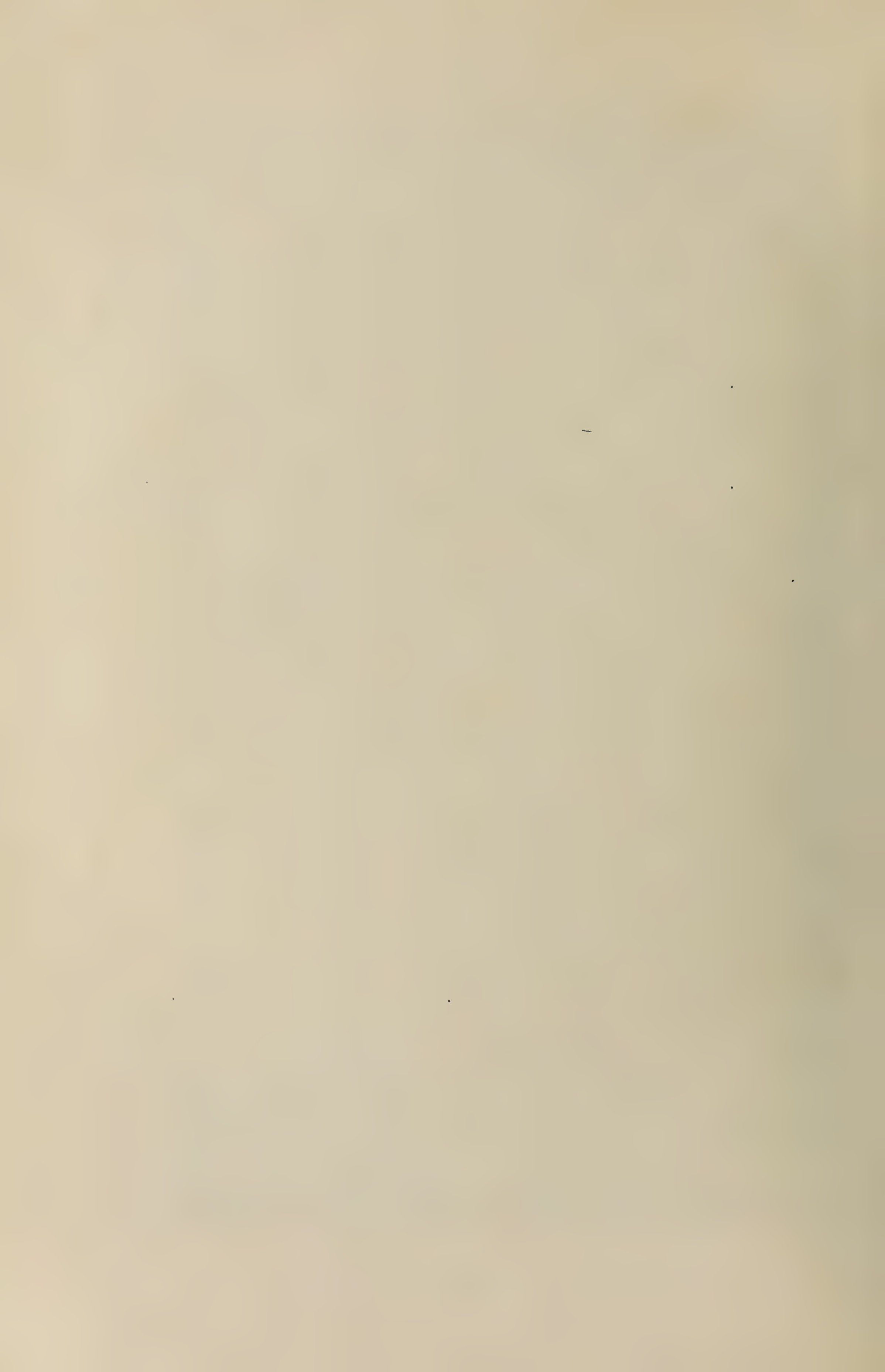
notwendigerweise auch alle übrigen Farben zu einer hohen Kraft des Tons gesteigert werden mußten. Welch kräftigen Farbenakkord giebt z. B. das leuchtende Rot des Obergewandes der heiligen Ursula mit dem satten Grün und dem Blau der Gewandung der Nebenstehenden! Wie blitzt die Stahlrüstung des heiligen Gereon und seiner Genossen im Lichte. Wohl haben die van Eyck's im Genter Altar eine noch stärkere Intensivität des Tons erzielt, aber welche Kluft liegt zwischen dem Rathausaltar und dem Clarenaltar! Die Zeit der Entstehung des Werkes ist unbekannt, doch weisen die Trachten mit Entschiedenheit auf die Zeit zwischen 1440 und 1450. Auch äußere Gründe unterstützen diese Annahme: es wird kein Zufall sein, daß erst in den vierziger Jahren Locheners Namen in den Urkunden öfters genannt wird, und auch dies wird in Betracht zu ziehen sein, daß Meister Stephans Eltern erst gegen 1450 gestorben zu sein scheinen, was doch seine Geburt nicht leicht über 1400 zurückzudatieren gestattet.*) Ist der Rathausaltar zwischen 1440 und 1450 entstanden, so wird nun auch der Einfluß begreiflich, den das Hauptwerk der van Eyck's auf diesen geübt hat. Und dieser Einfluß ist vorhanden. Zunächst schon klingt in keinem zweiten Werke der kölnischen Schule die künstlerische Stimmung des Genter Altars so mächtig an wie hier: diese Verbindung von Weltsinn und Andacht, von Naturfreude und strengem Stil. Ganz gewiß, die Formensprache der van Eyck's, den eindringlichen Realismus derselben hat er sich nur wenig zu eigen gemacht. Die gedrungenen Verhältnisse seiner Figuren gehören dem Formenkanon seiner Heimat am Bodensee an, die Richtung, die er in Köln vorfand, hat dann im wesentlichen seine Kunstauffassung bestimmt, der Genter Altar hat aber doch nicht bloß seine Technik und seine malerische Anschauung verändert, er bestärkte ihn gewiß auch darin, zwischen dem ungelenken, derben Realismus der in Konstanz blühenden Illustratorenschule und dem Idealismus der kölnischen Schule den Mittelweg zu suchen. Daß er trotz seiner künstlerischen Jugenderinnerungen dem Realismus der van Eyck's sich nicht energischer anschloß, lag wohl vor allem daran, daß seine eigentlichen Lehrjahre längst vorüber waren, daß nur der technische Fortschritt ihn zur Nacheiferung reizte. Im übrigen mutet nicht bloß der Engel in der Verkündigung wie eine Erinnerung an den Genter Altar an, auch die beiden knieenden Könige auf der Mitteltafel lassen ein niederländisches Vorbild voraussetzen. Ob die Maltechnik vollständig die sei, welche in der Werkstätte der van Eyck's geübt worden sei, läßt sich weniger sicher entscheiden, als daß die Technik der alten kölnischen Schule die koloristischen Wirkungen des Rathausaltares niemals zu erzielen im stande gewesen wäre.

Sucht man nach Werken, welche die Entwickelung des Künstlers vor der Schöpfung des Rathausaltars erläutern, so ist man auf nicht mehr als Mutmaßungen angewiesen. Ist er als ganz junger Geselle in die Werkstätte eines Nachfolgers des Meister Wilhelm getreten und hat da mehrere Jahre gearbeitet, lernend und sich fortbildend, so wäre es ja möglich, daß er die stehende Madonna mit dem Veilchen im erzbischöflichen Museum in Köln geschaffen haben könnte. Das Wappen der Stifterin weist auf Elisabeth von Reichenstein, welche 1452 schon als Äbtissin des Cäcilienklosters in Köln vorkommt, und deren

*) Am 14. August 1451 wandte sich der Rat der Stadt Köln auf Ansuchen „Maister Steffans, Maler“, an den Rat von Meersburg („Mersburg“) mit dem Ansuchen, demselben den Nachlaß seiner dort verstorbenen Eltern aufzubewahren.



Madonna mit dem Veilchen. Von Stephan Lochner. Köln.



Geburtsjahr über 1410 nicht weit hinausgerückt werden kann. Nach ihrem Aussehen auf dem Bilde zu schließen, müßte das Bild Mitte der dreißiger Jahre gemalt worden sein. Die schlanken Verhältnisse Mariens weisen auf den Formenkanon der alten Schule; nur das Oval des Gesichtes ist ein wenig voller geworden, aber die Lider sind gesenkt, die Nase fein, der Mund klein, der Hals zart, die Schultern abfallend — die Hände dagegen sind etwas kräftiger gebildet. Auch das Kind ist Eigentum der Schule Meister Wilhelms, die Formen sind viel weniger durchbildet, als auf dem Dombilde. Das Rot des mit Hermelin gefütterten Mantels der Maria giebt dem Bilde einen warmen Ton, der aber an Kraft und Tiefe mit dem Rathausaltar nicht wetteifern kann. Die Farbe trägt alle Kennzeichen eigentlicher Tempera an sich.*) Viel entschiedener schon charakterisiert den Übergang von der alten Schule zur Art des Rathausaltars der gekreuzigte Christus mit Maria, Johannes, Magdalena, Barbara und Christophorus im Germanischen Museum (Nr. 13) und die Madonna im Rosenhag im Kölner Museum (Nr. 118). In der Stimmung schließt sich das letztere noch ganz an die idyllischen Bilder der Schule Meister Wilhelms an, auch die musizierenden Engelknaben haben dort ihr Heimatsrecht, aber die Maria und der Christusknabe in ihrer kräftigeren Bildung, eingehenderen Modellierung zeigen schon eine nahe Verwandtschaft mit der Madonna und dem Kinde auf dem Rathausaltar.**) Wie so die Fäden nicht fehlen, welche die Verbindung zwischen dem Clarenaltar und dem Rathausaltar herstellen, so fehlt auch nicht die Verbindung zwischen dem Rathausaltar und einer Gruppe von Bildern entschiedenerer realistischer Art, ohne daß uns noch ein Werk begegnete, in welchem der Künstler sich so voll und lauter auslebte, wie dort. Immerhin aber darf man sie Lochener zuweisen — ist doch nicht zu vergessen, daß der Betrieb der Malerei ein ganz handwerklicher war, daß verschiedenartig begabte Gesellen an ein und demselben Bilde zu arbeiten pflegten, die dann zwar den Grundcharakter desselben nicht ändern, wohl aber manches Fremde in Auffassung und Ausführung des Einzelnen bringen, einen niedrigeren Grad der Durchbildung verschulden konnten. Dies festgehalten, ist Lochener zunächst das große Altarwerk zuzuweisen, welches, nach dem Wappen zu schließen, von der Familie Muschel-Metternich in die Pfarrkirche des heiligen Laurentius in Köln gestiftet wurde. Das Mittelstück (Köln, Museum Nr. 121) giebt eine Darstellung des Jüngsten Gerichts. Die Verdammten und Seligen zeigen die gedrungenen Formen Locheners, die Gesichter der Seligen auch ein volles Oval mit der Vorliebe für etwas kurze abgestumpfte Näschen, in der Schar der Verdammten macht sich dagegen ein überaus derber Realismus breit, der aber zweifellos das Ergebnis fleißigen Naturstudiums ist. Man merkt auch, daß nur männliche Modelle dem Künstler zur Verfügung standen; die weiblichen Körper sind ganz schematisch behandelt. In der Gruppe des richtenden Christus, der Maria und des Johannes fällt der Künstler wieder mehr in die ältere Formensprache zurück. Doch stimmt diese jedenfalls besser zu der mittelalterlichen Phantastik, welcher die Schilderung der Teufelsgestalten entsprang, als der moderne

---

*) Das Dombild und die Madonna mit dem Veilchen wurden in Farbendruck von der Arundel Society veröffentlicht.

**) Eine freie etwas vereinfachte Wiederholung dieses Bildes in der Münchener Pinakothek (Nr. 5) ist doch wohl nur Werkstattarbeit.

Realismus, welcher die Charakteristik der Gruppe der Verdammten beherrscht. Ein gleiches Schwanken des künstlerischen Charakters zeigen auch die Flügelbilder dieses Altars. Die der Außenseiten, ganz des Meisters selbst würdig, stellen je drei Heilige dar



Stephan Lochener: Madonna im Rosenhag. Köln, Museum.

(München, Pinakothek Nr. 3 und 4), welche, wie vor allen der heilige Quirinus — in Ritterkostüm mit rot bewimpelter Lanze — durchaus der heiligen Gesellschaft des Rathausbildes angehören, die Apostel-Martyrien der inneren Seiten dagegen (Frankfurt, Städelsches Institut Nr. 62 und 63) zeigen ein solches Behagen am Gräßlichen, eine so

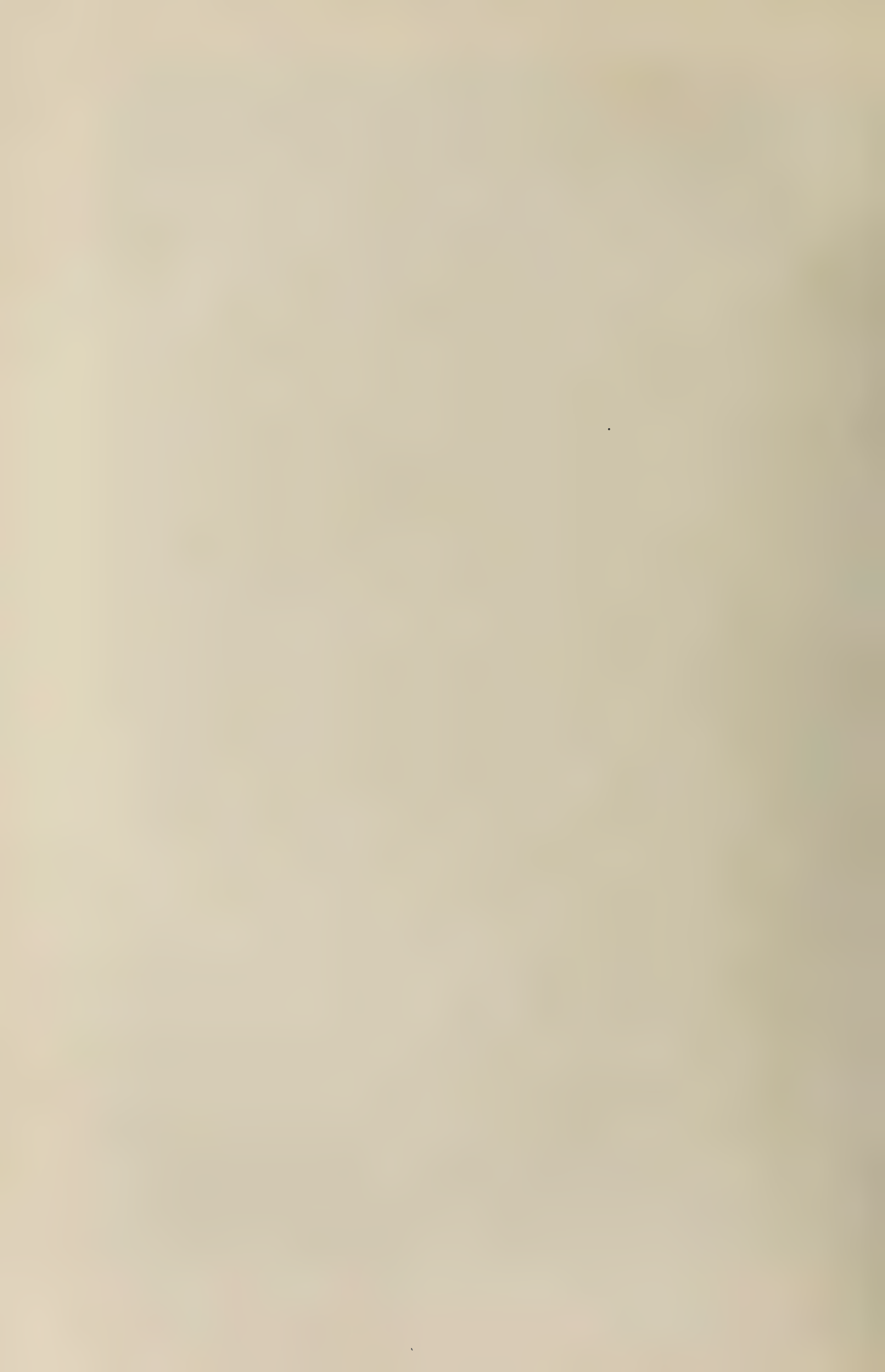




St. Lochener: Jüngstes Gericht. Mittelstück



…Muſchel-Metternich'ſchen Altars. Köln, Muſeum.



derbe, an die Karikatur streifende Charakteristik, daß man die künstlerische Handschrift des Meisters des Rathausbildes darin kaum mehr wieder erkennen kann.*) Andere Arbeiten aus Locheners Werkstatt betonen schärfer das ideale Moment, das Lochener noch mit Meister Wilhelm gemein hatte. Dahin gehört die von 1447 datierte Darstellung im Tempel aus der Katharinenkirche in Köln in der Darmstädter Galerie (Nr. 168). Oben in der Glorie Gott Vater, Engel umgeben ihn, zwei davon halten einen Teppich, vor welchem der in spätgotischen Formen erbaute Altar steht. Maria in blauem Mantel kniet vorn mit zwei Tauben, hinter ihr zeigt sich Joseph, dann folgen Hanna und eine Schar junger Mädchen. An der andern Seite des Altars steht Simeon im Hohenpriestergewand, das göttliche Kind mit beiden Händen haltend, hinter ihm eine Männergruppe, vorn endlich eine Prozession von kerzentragenden Kindern. Ganz und voll begegnet uns hier wieder die Stimmung des Rathausbildes; holde Lebensunschuld ist den Kindern eigen, weihevoller Ernst ohne Düsterheit dem Hohenpriester und der Männergruppe. Joseph, der mit besorgter Miene das Opfergeld zählt, hat jenen Zug in das Humoristische, der wohl vom geistlichen Drama in die Malerei gekommen sein mag. Die Modellierung ist fein und sorgfältig, die Gewandbehandlung ungezwungen — nur die Rosatöne des Inkarnats, die scharfe Helligkeit der Gewandfarben weichen von der koloristischen Haltung des Rathausaltars entschieden ab. Verwandt in der Stimmung, doch nicht ebenbürtig in der künstlerischen Ausführung ist der Flügelaltar im Kölner Museum (Nr. 125—127), dessen Mittelbild die Anbetung der Könige, die Seitentafeln aber die beiden Schutzheiligen Kölns, Ursula und Gereon, vorführen. Auch das große Altarwerk von Heisterbach (es befand sich in der Kirche der Benediktinerabtei) ist aus dieser Stimmung hervorgegangen, die Ausführung jedoch weist durchaus auf Gesellenhände. Die einzelnen Tafeln (München, Pinakothek 9—18, Köln, Museum 122 u. 123; Augsburg, Galerie, vier Passionsszenen) mit Darstellungen von Ereignissen aus dem Leben Christi und Mariens, dann acht Apostel- und Heiligengestalten sind von ungleicher Güte, einzelne wie die Tafeln in Augsburg geradezu rohe Gehilfensudeleien. Die Werkstattüberlieferung Locheners hielt auch noch nach seinem Tode fast ein Jahrzehnt vor — zahlreiche Bilder in dem Museum von Köln, der Pinakothek in München, der Galerie des Germanischen Museums, den Galerieen in Hannover und Darmstadt beweisen dies — auch ein kleines Gebetbuch in der großherzoglichen Bibliothek in Darmstadt (Museum 70) und ein Werk der Buchmalerei zu nennen — datiert von 1453, dessen Bildchen eine bewundernswerte Feinheit der Zeichnung und Zartheit der Färbung zeigen, ist in Stimmung und Formengebung ein Abkömmling des Rathausaltares. Nur giebt es hier schon gut ausgeführte landschaftliche Hintergründe und die Randarabesken zeigen ganz naturalistisch behandelte Blumen und Früchte.

---

*) Im Martyrium des heiligen Bartholomäus hält der eine Büttel sein Messer zwischen den Zähnen, der andere schleift das seine; dies ist eine getreue Kopie des gleichen Motivs aus dem Bildercyklus der Legende des heiligen Bartholomäus im Chor der Frankfurter Domkirche, welchen im Jahre 1427 der Scholaster des Bartholomäusstiftes, Frank von Ingelheim, ausführen ließ. Oberdeutsche und kölnische Einflüsse kreuzen sich in diesem Cyklus. Möglich, daß einem wandernden Gesellen die vorgenannte Szene so zu Gemüte sprach, daß er sie in der Werkstatt Locheners wiederholte.

Daneben freilich wuchs kräftig eine Richtung heran, welche immer weniger Verständnis für jene ideale Stimmung zeigte, welche in Stephan Lochener, aber auch in den van Eyck's die realistische Neigung der Zeit dämpfte und zügelte. Abschreiben der Natur in ihren charakteristischen Gestaltungen, keine Läuterung derselben durch die Phantasie forderte man, dazu Leidenschaft und Bewegung, je ungestümer, um so besser. Da war Rogier van der Weyden verständlicher als die van Eyck's, welcher der Wahrheit des Ausdrucks mächtigen Leidens, tragischer Erregung, rücksichtslos Adel der Linien und Anmut der Formen opferte. Jetzt trat auch die Landschaft in ihre Rechte. Für diese Menschen, die so ungestüm und unverzagt aus dem Leben in die Kunst drangen, bot der ideale Raum keinen Standpunkt mehr — sie taugten nur in eine wiederum ganz realistische Umgebung, sei es die Landschaft, sei es das behaglich ausgestattete deutsche Haus. Freilich schloß man in vielen Fällen auch jetzt noch ein Abkommen mit der Überlieferung und wohl auch dem Geschmack der Besteller: man bildete den Himmel in der Landschaft golden, um so an die früheren Goldgründe zu erinnern. Vorstufen reicher entwickelter landschaftlicher Hintergründe finden sich allerdings schon in deutschen Wand- und Buchmalereien des Mittelalters, besonders des vierzehnten Jahrhunderts, und das Erwachen landschaftlichen Sinnes, worauf die Dichtung des fünfzehnten Jahrhunderts wies, kam der Landschaftsmalerei auch entgegen, den schnellen Aufschwung aber, den sie nahm, erklärt doch nur die mächtige Anregung, die von der Richtung der van Eyck's ausging. Licht- und Luftperspektive lassen freilich in den deutschen Bildern noch mehr zu wünschen übrig als in niederländischen — vielleicht auch deshalb, weil der deutsche Maler in der Landschaft einen noch reicheren Formenwechsel anstrebte, als der niederländische. Eine große Anzahl von Werken läßt diesen Umschwung in mehr und minder entschiedener Weise erkennen; an bestimmte Namen können wir dieselben leider nicht knüpfen, wohl aber können wir bestimmte Künstlerindividualitäten scharf umgrenzen; diese Meister pflegen dann nach ihren Hauptwerken benannt zu werden. Ein solcher Maler, in dessen Werken hier und da noch leise eine Formerinnerung an Stephan Lochener anklingt, der aber im übrigen sich ganz auf realistischen Boden stellt, ist der Meister, welcher die Folge von Darstellungen aus dem Leben Mariens in der Münchener Pinakothek (Nr. 22—28, wozu noch als achtes Bild eine Darbringung Christi in der Nationalgalerie in London, Nr. 706, gehört) geschaffen hat. Stilanalogieen gestatten es, diesem Künstler dann noch folgende hervorragendere Werke zuzuweisen: Maria mit dem Kind und drei weiblichen Heiligen unter einer Laube in der Berliner Galerie (Nr. 1235); ein Altarwerk in der Kirche zu Linz a. Rh., datiert 1463, und ein Altarwerk in der Hospitalkirche zu Cues von ca 1464; eine Madonna mit dem heil. Bernhard bei Clavé von Bouhaben in Köln, endlich eine Beweinung Christi im Museum in Köln (Nr. 159) von ca. 1480 im Auftrag des Gerardus de Monte entstanden, wozu dann noch Werkstattbilder treten, wie z. B. eine Darstellung des Gekreuzigten mit der Ursula, dem heiligen Gereon und dem Stifter, dem Kanoniker Bernhard de Reyda, von ca. 1466 in der Münchener Pinakothek (Nr. 34), dann in derselben Sammlung eine Krönung Mariens mit dem Stifterpaar (Nr. 29); in St. Kunibert in Köln vier Tafeln, und zwar zwei mit je vier, zwei mit je zwei Heiligen u. s. w.

Gleich in dem Marienleben ist der Schritt zu einem Realismus ohne Vorbehalt gemacht worden, nur daß derselbe hier, wie auch in späteren Werken bei diesem Künstler, durch einen feinen Takt für das künstlerisch Zulässige gezügelt wird. Die Gestalten, welche der Künstler bildet, sind schlank, aber infolge der guten Durchbildung des Rumpfes und der Extremitäten, dem fest aufsitzenden Kopfe, erscheinen sie nicht schwächlich; sucht man Vorbilder für sie, so findet man sie nicht bei der Schule Meister Wilhelms, sondern bei den Niederländern, etwa Dierick Bouts. Die Köpfe zeigen ein meist feines Oval mit hoher runder Stirne, mäßig starken Backen und einem etwas zugespitzten, doch nicht flachen Kinn. Die Augen sind klein, die Augenbrauen besonders bei Frauen etwas hoch hinaufgezogen, der Mund hat die typische Bildung, in die auch Lochener noch öfters verfiel, völlig verloren, die Unterlippe ist kräftig gewölbt, die Oberlippe fein und schmal, nicht ohne Beredtheit. Die Bewegungen seiner Gestalten sind gemessen, nie stürmisch, doch immer voll Ausdruck; die Gewänder fallen gut, meist in breiten Massen, seltener in eckiges, scharf gebrochenes Gefältel auslaufend. Der Künstler liebt reich entwickelte Landschaften und sorgsam ausgeführte Baulichkeiten, ohne daß er den Goldgrund aufgäbe. Gräser, Blumen, Gesträuch, Bäume sind mit Feinheit und Sauberkeit gezeichnet, die Wellenlinie des Hügelbodens ist nicht ohne Naturwahrheit, dagegen zeigen Felsen und Berge noch sehr abenteuerliche Formen; auch die Architektur hat etwas Abenteuerliches, romanische und gotische Formen verbinden sich zuweilen, wie z. B. in der goldenen Pforte, zu einer phantastischen Gesamtwirkung. Die Färbung ist hell, von kühlem und mildem Grundton. Einzelheiten seien nur wenige hervorgehoben. In Mariens Tempelgang fesselt besonders die anmutige, im Profil genommene Frau auf, deren lang niederwallendes Haar von einem Diadem zusammengehalten wird; sie ist eine freie Wiederholung der aufopfernden Maria in Rogiers Dreikönigaltar, der aus St. Columba in Köln in die Münchener Pinakothek gekommen ist. In der Vermählung Mariens fällt die Gruppe der Trauzeugen durch beredte Bewegung und eindringliche Charakteristik auf. In Mariens Himmelfahrt zeigt sich die Mäßigung des Künstlers im Pathos in den beiden schön geschlossenen Gruppen der aufwärts schauenden Apostel; der Ausdruck tiefer Sehnsucht konzentriert sich im Gesichte, die Bewegungen bleiben ohne Hast und Leidenschaftlichkeit. Die Begegnung Joachims mit Anna vor der goldenen Pforte bietet ein besonders reich entwickeltes Landschaftsbild, mit spiegelnden Wassern, bebuschten Hügeln und abenteuerlich geformten Bergen. Der Zeit nach am nächsten steht diesem Bilde die Maria mit den heiligen Frauen in der Berliner Galerie. Maria mit dem Ausdruck schlichter Mutterfreude hält das ganz nackte Kind auf dem Schoß, welches die Hand nach einer Blume ausstreckt, die ihm die heilige Barbara reicht. Die heilige Katharina ist tief versunken in die Lesung des auf ihrem Schoße liegenden Buches, die heilige Magdalena hält mit der einen Hand das Salbgefäß, während sie mit der andern zu dem knieenden Stifter und dessen Söhnen sich wendet, als wollte sie ihnen zur Stärkung der Hoffnung die erfahrene Gnade verkünden. Auf der anderen Seite kniet die Gattin des Stifters mit ihren vier Töchtern; Würde ist der ersteren, ein schlichter, holder Reiz den letzteren eigen. Wiederum ist der Luftton golden. Daran schließt sich der Flügelaltar in der Pfarrkirche zu Linz a. Rh., der laut bei-

geschriebener Jahreszahl dem Jahre 1463 entstammt. Die Außenseiten zeigen die Verkündigung (hier auch die Jahreszahl), dann Christus am Kreuze mit Johannes, Maria und dem knieenden Stifter. Öffnet man den Altar, so ist auf den inneren Seiten der Flügel wiederum die Verkündigung, dann — auf einer Tafel vereinigt —



Meister des Münchener Marienlebens: Joachim und Anna vor der goldenen Pforte. München, Pinakothek.

Pfingsten und Mariä Krönung — dargestellt. Die Mitteltafel führt noch weitere vier Darstellungen vor: Geburt Christi, Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, und den Besuch des Auferstandenen bei Maria — also mit den Darstellungen auf den Flügeln die sieben Freuden Mariens. Die Darbringung im Tempel allein wäre genügend, es fest zu stellen, daß der Künstler des Berliner Bildes und der des Linzer Altars ein und derselbe, so sehr ist Formensprache und Zeichnung hier und

dort die gleiche, und nicht minder deutlich ausgesprochen ist die Verwandtschaft mit der Münchener Folge. Nur die Farbe besitzt nicht den kühlen hellen Ton, wie jene, was aber doch wohl auf Rechnung der „Auffrischung" kommt, die das Linzer Altarwerk erhalten hat. In dem von Nicolaus Cusanus gestifteten Altarwerk in Cues — auf der Mitteltafel ist die Kreuzigung, auf den Flügeln die Dornenkrönung und Grablegung dargestellt — ist die Komposition des Mittelbildes etwas figurenarm, um so reicher aber ist die Landschaft ausgestaltet; bezeichnend für den Meister ist, daß er die Grenzlinie, welche das Charakterisieren vom Karikieren trennt, auch bei Darstellung der Schergen nicht überschritten hat. Das Altarwerk im Besitz der Freifrau von Geyr zu Unkel, dessen Mittelbild wiederum die Kreuzigung darstellt, während die Flügel die Auferstehung und Verklärung vorführen, — schließt sich in der Komposition des Mittelbildes an das Altarwerk zu Cues an, nur daß ihm ein kräftigerer dramatischer Zug eigen ist. Die Flügel eines im Jahre 1473 im Auftrage des Magisters Johann von Mechlin entstandenen Altarwerkes (jetzt Nürnberg, Germ. Museum Nr. 26 und 27) mit Mariens Tempelgang und dem Tod Mariens (an den Außenseiten die Enthauptung der heiligen Katharina und das Wunder am Grabe des heiligen Johannes) zeigen den Meister in der Charakteristik etwas zugespitzter als im Münchener Marienleben, ohne aber die Grundzüge seiner dortigen Kunstanschauung zu verleugnen; so reich z. B. in der Darstellung des Todes der Maria die Sprache des Meisters für den Ausdruck der Empfindung ist, der Ton bleibt ein gedämpfter, er wirkt mehr durch feine Einzelzüge als durch mächtiges Pathos. Johannes am Kopfende weist hoffnungweckend nach oben, der Apostel, welcher die Sterbekerze hält, läßt das Haupt wie mitsterbend sinken, Jakobus legt liebevoll tröstend die Hand auf die Schulter des nebenstehenden Genossen, ein anderer sitzt am Fußende des Bettes und verhüllt mit seinem Mantel das Gesicht. Eines der edelsten Werke dieses Meisters ist die prächtig aufgebaute Kreuzabnahme, die er ca. 1480 für Gerardus de Monte malte (Köln, Museum Nr. 159). In Bezug auf Reinheit und Wirksamkeit der Komposition können sich wenige Leistungen deutscher Malerei im fünfzehnten Jahrhundert mit diesem vergleichen. Die Abtreppung des Hügels, auf welchem das Kreuz steht, hat dem Künstler Gelegenheit gegeben, den pyramidenförmigen Aufbau der Gruppe in schönem freien Linienspiel zuwege zu bringen. Die Modellierung des nackten Christuskörpers ist etwas hart, der Ausdruck des Kopfes aber edel. Klar und bestimmt ausgeprägt finden sich die Züge dieses Meisters auch auf einer Anbetung der Könige im Germanischen Museum (Nr. 28), die von dem 1492 verstorbenen Pastor zu Wailhorn, Jakob Udemann, gestiftet wurde, dann auf dem Apostelaltar in München (Pinakothek Nr. 31—33), während eine Messe des heiligen Gregor in St. Cunibert in Köln, bei aller Verwandtschaft der Auffassung mit unserem Meister, doch schon mehr auf einen hochbegabten Nachfolger als auf diesen selbst weist. Der Meister des Münchener Marienlebens ist kein bahnbrechendes Genie, er besitzt auch nicht die schöpferische Selbständigkeit des Künstlers des Rathausaltars, aber er ist taktvoll in der Wahl seiner Vorbilder und verfügt über ein so feinfühliges Auge, so viel künstlerische Besonnenheit und ein solches Maß gestaltender Kraft, daß seine Werke neben jenen der gleichzeitigen niederländischen Meister ihre selbständige Bedeutung behalten. Ihm verwandt, doch aber von gröberem Korn ist der Künstler, welcher die Folge von

Passionsdarstellungen malte, die aus der Lyversbergschen Sammlung in das Museum in Köln kam (Nr. 151—158) — woher er als Meister der Lyversbergschen Passion bezeichnet wird. Die Gestalten, die er bildet, sind kürzer als die des früher genannten Meisters, ohne gedrungener zu sein. Seine Charakteristik ist derber und scheut auch vor dem Gemeinen nicht zurück. Man sehe nur die Runde der Apostel im Abendmahl; neben einzelnen überlieferten, nur etwas überarbeiteten Typen, welche Gesichter von der Straße aufgelesen! von Judas ganz abgesehen. Bis zu welcher gemeinen Häßlichkeit und häßlichen Gemeinheit steigert sich aber erst der Künstler, wenn er Schergen und Büttel vorführt, wie in der Gefangennahme Christi, der Geißelung oder Kreuzschleppung. Seine Erzählung ist lebhafter, leidenschaftlicher, ohne ausdrucksvoller zu sein, seine Komposition meist überfüllt, ohne Klarheit der Gruppierung. Die Farbe ist kräftiger, aber auch bunter als bei dem Meister des Marienlebens, das Fleisch von derberem Rot mit bräunlichen Schatten. Die Landschaft tritt verhältnismäßig zurück — was eben bei dem pathetischen Grundzug des Meisters erklärlich ist.*) Ob dieser Künstler in einem Schulverhältnis zu dem Meister des Marienlebens stand, kann mit voller Sicherheit weder bejaht, noch verneint werden. Möglich ist dies ja; doch wenn einzelne Typen des Meisters des Marienlebens uns in der Passion wieder begegnen — so z. B. der Johannes aus der Grablegung von 1480 in der Kreuzigung — so fordert solche Entlehnung noch kein Schulverhältnis: alles spricht eher dafür, daß die beiden Meister gleichzeitig gearbeitet haben.**)

Verwandt in der Empfindung ist dem Maler des Münchener Marienlebens der Meister der Verherrlichung Mariens in Köln (Museum Nr. 182), der außerdem den Einfluß des Rathausaltars nicht verleugnet, letzterer besonders wahrnehmbar in der gedrungenen Gestalt des heiligen Gereon und in den reizenden Köpfchen der zahlreichen Engel, welche die Halbfigur Gott Vaters und die Taube des heiligen Geistes umgeben. Im übrigen aber findet er sich in der Charakteristik der männlichen Gestalten ganz auf eigenem Boden. Diese Köpfe, die mit den voll geöffneten Augen aufschauen, haben, ohne düster zu sein, etwas von stahlharter Kraft, das Haar fällt, wenn der Kopf nicht bedeckt ist, wirr in die Stirne, die Nasen sind meist etwas kurz, doch regelmäßig, der Mund von energischem Ausdruck, das Kinn kräftig vorgewölbt. Die

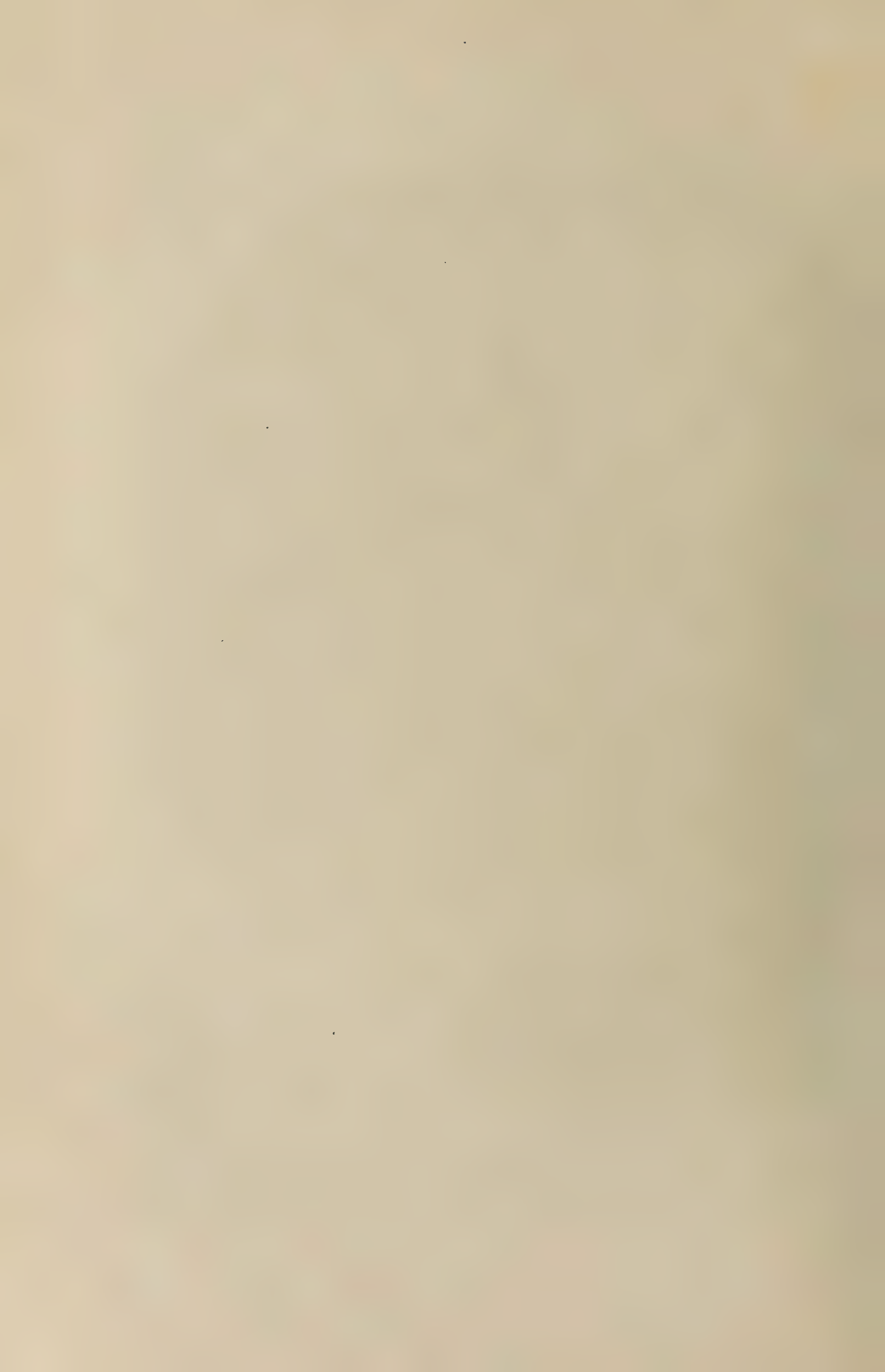
*) Die acht Passionsbilder (Abendmahl, Gefangennahme, Christus vor Pilatus, Dornenkrönung, Kreuzschleppung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Auferstehung) bildeten die Innenseiten eines Altars, auf dessen Außenseiten die Anbetung der Könige dargestellt war. Der Altar befand sich in der Kartause in Köln.

**) Die zahlreichen Schulbilder, welche der Richtung dieser beiden Meister angehören, hat L. Scheibler in seiner für die Geschichte der kölnischen Malerschule im fünfzehnten Jahrhundert grundlegenden Schrift (die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460 bis 1500, Bonn 1880) zusammengestellt. Er zuerst hat auch das Verhältnis jener Bildergruppe, deren Mittelpunkt das Marienleben in München ist, zur Lyversbergschen Passion festgestellt. In allen wesentlichen Punkten folge ich seinen Ausführungen. Nur das Schulverhältnis des Meisters der Lyversbergschen Passion zu dem des Marienlebens steht mir noch mehr als ihm in Zweifel. Dies zwang mich auch dazu, um Irrtümern vorzubeugen, von dem Namen Meister der Lyversbergschen Passion, unter welchem die ganze Gruppe von Bildern, die ihren Mittelpunkt in den Darstellungen aus dem Marienleben findet, in den Galerien geht, abzusehen und den Meister nach seinem Hauptwerk zu benennen.



Meister der Lyversbergschen Passion: Kreuzigung.

Köln, Museum Wallraf-Richartz.



Gesellschaft heiliger Frauen dagegen, geführt von der heiligen Ursula, Katharina und Brigitta, welche verehrungsvoll zur verherrlichten Maria und dem göttlichen Kinde emporstaunt, steht physisch und geistig in schwesterlichem Verhältnis zu jenen Frauen, welche der Meister des Münchener Marienlebens geschaffen hat. Ein vergleichender Blick auf das Berliner Marienbild würde genügen, davon zu überzeugen. Die Landschaft mit barocken Bergformen, bebuschten Hügeln, einer Stadt mit herrlichem Dom am Flusse, zeigt den Künstler auch hier auf den Wegen seines Vorbildes. Auf dem Plateau eines aufragenden Felsblockes kniet in ganz winziger Gestalt ein alter Mann im pelzverbrämten Tappert, den eine Frauengestalt in Hermelinmantel auf die himmlische Erscheinung hinweist. Es ist wahrscheinlich der Stifter des Bildes. Die Farbe ist von tiefdunklem braunen Ton, das Inkarnat hell mit lichtbräunlichen Schatten. Von sonstigen Werken des Meisters seien genannt eine Geburt Christi und eine Anbetung der Könige in der Sammlung Clavé von Bouhaben in Köln.

Wenn in dem Meister der Lyversbergschen Passion und in dem Meister der Verherrlichung Mariä der Einfluß des Meisters des Marienlebens in mehr und minderem Grade wirksam war, so tritt uns wieder eine ganz selbständige Künstlerindividualität in dem sogenannten Meister von St. Severin entgegen. Ästhetischen Genuß bietet er wenig oder gar keinen, aber die Energie, mit welcher er in das dunkle Geheimnis der Naturerscheinungen zu dringen sucht, zwingt uns Achtung und Interesse ab. Sein Normaltypus ist geradezu häßlich — ein langgezogenes Oval, Stirnen besonders bei Frauen überhoch, klobige Nasen, ein mittelgroßer, schlaffer, meist halb geöffneter Mund, ein kleines, gewöhnlich stumpfes Kinn. Das Haar hängt oft in langen Strähnen herab. Häßlichkeit verträgt nur der Mann, und besonders das Alter — so vergißt man auch bei diesem Meister über den durchgearbeiteten Charakterköpfen seiner Könige, Hohenpriester deren Formenhäßlichkeit. Seine Madonnen dagegen, seine Engel wirken abstoßend. Mit dem durch das innere Leben wie zerarbeiteten Köpfen steht in Gegensatz die Ruhe der Haltung, die öfters etwas Statuenhaftes hat. Es ist für diesen Künstler bezeichnend, daß er die Landschaft eingehender als seine Vorgänger behandelt, auch manchmal das beliebte Gold des Himmels durch die natürlichen Farben ersetzte. Seine Färbung ist kräftig; herrschend ist ein goldbrauner Ton; für helle Schillerfarben hat auch er Vorliebe. Dieser Charakteristik entspricht zunächst eine Anbetung der Könige im Kölner Museum (195), die als das Hauptwerk des Meisters genommen werden muß. Maria sitzt unter einem Baldachin, den Engel halten und umschweben. Sie selbst ist bar aller Schönheit und das Kind von hageren Formen und steifer Haltung. Die Könige knieen vor dem Kinde, das Gefolge drängt von beiden Seiten heran. An den beiden Ecken dann, in statuarischer Haltung, als Schlußsteine der Komposition, der heilige Ludwig und die heilige Ursula die knieenden Stifter empfehlend. In unmittelbare Nähe dieser Anbetung gehören zwei Bilder, die sich einst in der Weyerschen Sammlung in Köln befanden: die Darstellung Christi im Tempel und Christi Beschneidung. In Augsburg (Galerie, II. Kabinet) befindet sich aus dieser Periode des Künstlers eine Himmelfahrt Mariens, in München (Pinakothek Nr. 41 und 42) ein Ölberg und eine Beweinung. In einem Jüngsten Gericht im Kölner Museum (Nr. 184) ist auch der Weltrichter von charakteristischer Häßlichkeit. In einer späteren Entwickelungsperiode zeigt der Meister einen etwas geänderten Stil.

Die Gestalten werden gedrungener, die Köpfe runder, die Züge jugendlicher, die Bewegung freier. So erscheint uns der Meister in einem Bilde im Kölner Museum (Nr. 183), wo singende und musizierende Engel, die Gesellschaft von sechs heiligen Jungfrauen, welche um die Maria herumsitzen, erheitern; so in einem Cyklus aus der Ursula-Legende, dessen einzelne Stücke im Provinzial-Museum in Bonn



Meister von St. Severin: Darstellung Christi im Tempel.
(Einst in der Weyerschen Sammlung in Köln.)

(Ursula verläßt mit ihrem Verlobten die Heimat, die Boten vor dem König knieend, Ankunft in Basel, Ankunft in Rom), im Kensington Museum zu London und im Musée Cluny in Paris sich befinden; so aber auch in einigen Tafeln in der Kirche St. Severin in Köln, auf welche die Benennung des Meisters zurückgeht. Die beiden Haupttafeln dort im Chor, Helena und Stephan, Apollonia und Clemens vor einem Teppich stehend, hinter welchem man Architektur und blauen Himmel sieht,

sind an sich anziehende Werke, von einer für diesen Meister seltenen Linienschönheit, doch bezeichnen sie nicht des Künstlers charakteristische Schaffensperiode, deren Hauptwerk eben die Anbetung der Könige ist.

Einen Künstler von ausgesprochener Individualität, doch ohne hervorragende Begabung, lernen wir endlich noch in dem Meister des Georgaltars im Kölner Museum (Nr. 172—176) kennen. Seine Gestalten sind hager, ohne schlank zu sein, die Köpfe besonders bei Männern etwas groß und schwer, die Hände mager und knochig; die Frauen sind von zarterer Bildung und erinnern stark an Rogier. Sehr ausgeführt und sorgfältig ist die Landschaft, mit natürlichem Himmel und feinem Lichtton. Die Erzählung ist breit, reich an naiven Zügen; diese sind es auch, welche über einen öfters rohen Naturalismus der Schilderung hinweg heben. Die Farbe ist hell, ein grünlicher Ton herrscht vor; wirkliches Gold findet sich bei Brokatgewändern und Ziergerät noch vielfach angewendet. In jedem Falle stand dieser Künstler den Niederländern, besonders Rogier, sehr nahe.*)

Doch um diese Zeit, also gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, stand nicht mehr Köln an der Spitze der Entwickelung; am Oberrhein, in Schwaben und Franken und selbst an der deutschen Sprachgrenze, in Süd-Tirol, waren Künstler aufgetreten, die, nicht weniger begabt als die großen kölnischen Meister, einen höheren Grad künstlerischer Selbständigkeit, und sieht man von Lochener und dem Meister des Münchener Marienlebens ab, einen entwickelteren Schönheitssinn als die kölnischen Realisten besaßen. Bevor aber die Schicksale der Malerei in jenen Gegenden Deutschlands erzählt werden, sei noch der in Westfalen blühenden Malerschule gedacht.

Der Hauptmeister westfälischer Malerei am Ende des vierzehnten und in den beiden ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts war, wie dargethan wurde, Konrad von Soest.

Unter seinen nächsten Nachfolgern ist keine Künstlerpersönlichkeit, die über handwerkliches Durchschnittsmaß hinausragte und bestimmte individuelle Züge aufwiese, zu finden; eine solche begegnet uns erst wieder nach 1450 in dem sogenannten Meister von Liesborn. Heinrich von Cleve, Abt des Klosters Liesborn, weihte 1465 in der Konventskirche den Hochaltar und vier Seitenaltäre. „Die Altäre, welche er weihte" — erzählt der bald darauf schreibende Chronist des Klosters — „glänzten durch aufgesetzte Tafeln so sehr an Gold und Farbenpracht, daß ihr Künstler nach Plinius' Urteil bei den Griechen mit Recht für einen Meister ersten Ranges wäre angesehen worden." Den Namen des Künstlers nennt dabei der Chronist leider nicht; aus dem Schweigen zu schließen, daß es ein Mönch des Klosters war, geht doch nicht an. Auf dem Mittelbild des Hauptaltars war der gekreuzigte Christus dargestellt, dessen aus Händen und Füßen fließendes Blut in Kelchen von schwebenden Engeln aufgefangen wird. Neben dem Kreuze standen je drei Heilige: Johannes mit Scholastica und Benedictus, Maria mit Cosmas und Damian. Auf den inneren Seiten der Flügel befanden sich jederseits vier kleine Bilder aus der Geschichte Christi — auf den äußeren dürften Heiligen-

*) Der Georgsaltar wurde früher Hippolytaltar genannt. Im IV. Band der Jahrb. d. kgl. preußischen Museen (1883) S. 93 fg. wurde der Nachweis erbracht, daß hier nur Szenen aus der Legende des heil. Georg dargestellt seien. Hier auch Zinkätzungen sämtlicher Bilder der Georgslegende.

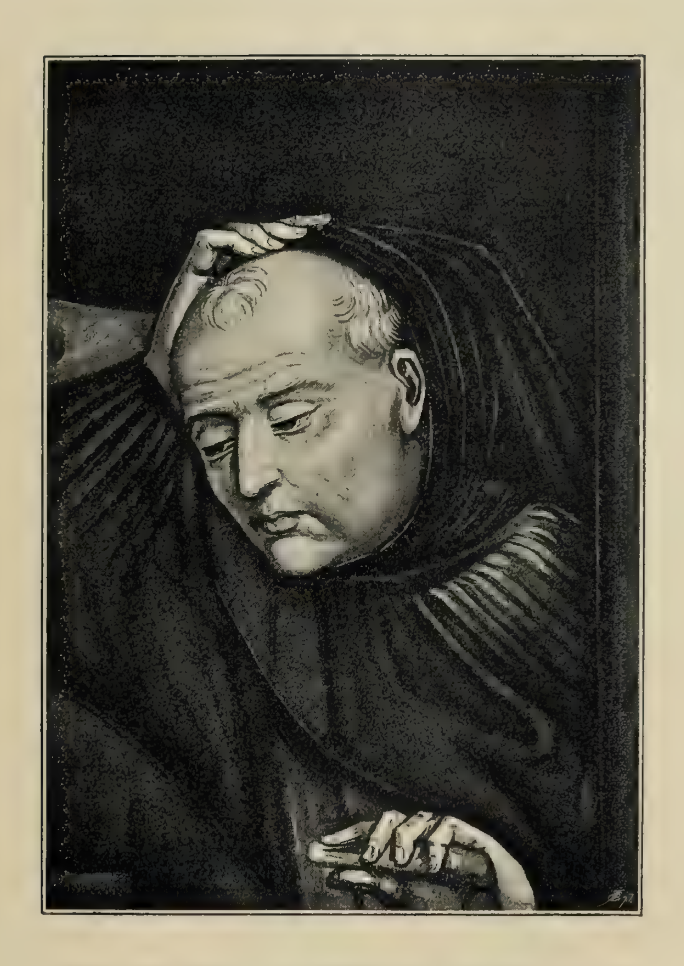
gestalten dargestellt gewesen sein. Die erhaltenen Reste dieses Altarwerkes zeigen, daß der Künstler von der gleichzeitigen Kölner Schule sich viel unabhängiger hielt, als Konrad von Soest von der Schule Meister Wilhelms. An Naturbeobachtung ist er — entsprechend der vorgeschritteneren Zeit — dem Meister des Kölner Rathausaltars voraus, in der Milde und Reinheit der Empfindung ist er dem Meister des Münchener Marienlebens verwandt, dabei offenbart er noch einen Schönheitssinn, der selbst den Locheners übertrifft. Als eifrigen Nachfolger der niederländischen Maler erweisen ihn seine Technik, die sorgfältige Ausführung der Baulichkeiten, die säuberliche Durchbildung des Beiwerks, aber den Forderungen idealen Stils wird er nicht einen Augenblick untreu. Anmut und Strenge der Formen stehen ihm in gleicher Weise zu Gebote. Die plastische Reinheit seiner Gesichtsbildung, die großen mandelförmigen Augen, der edelgewölbte Mund, das reiche, weich und doch eingehend behandelte Lockenhaar würden an die großen Meister sienesischer Kunst der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts erinnern, wenn bei dem Meister von Liesborn der strengen edlen Linienführung sich nicht eingehende Naturbeobachtung gesellte. Daß er in der Charakteristik den Frauen mehr gerecht wird als den Männern, sei nicht verschwiegen; an der Fähigkeit, männliche Gestalten physisch und geistig zu individualisieren, ist ihm der Meister des Marienlebens voraus. Leichte Befangenheit im Ausdruck ist nicht immer vermieden (so z. B. in der Darbringung im Tempel). Ist der Meister je über die Alpen gekommen? möglich ist dies ja, haben doch schon damals genug deutsche und niederländische Maler in Italien Beschäftigung gesucht und auch gefunden, aber notwendig zur Erklärung des Meisters ist jene Annahme nicht, nur daß er abseits der großen Strömung stand, ist sicher, wie er denn auch einsam und ohne Nachfolge blieb. Auch die Gewandbehandlung unseres Künstlers ist einfach und von strenger Folgerichtigkeit in der Ausführung der Motive. Die nicht gehäuften Falten sind rund, wie es den dicken Stoffen entspricht, aber nicht spröde. Die Landschaft spielte bei ihm keine große Rolle (die erhaltenen Altarfragmente gestatten dies zu sagen), doch sprechen für seine praktische Kenntnis der Perspektive die sorgfältig behandelten Innenräume (z. B. die Stube, in welcher Maria die Botschaft empfängt). Die Farbe ist leuchtend, von milder Kraft. Der Grund golden.*)

Die meisten der westfälischen Maler, welche neben und nach dem Meister von Liesborn arbeiteten, zeigen sich nun zwar in ihren Werken von diesem Künstler beeinflußt,

---

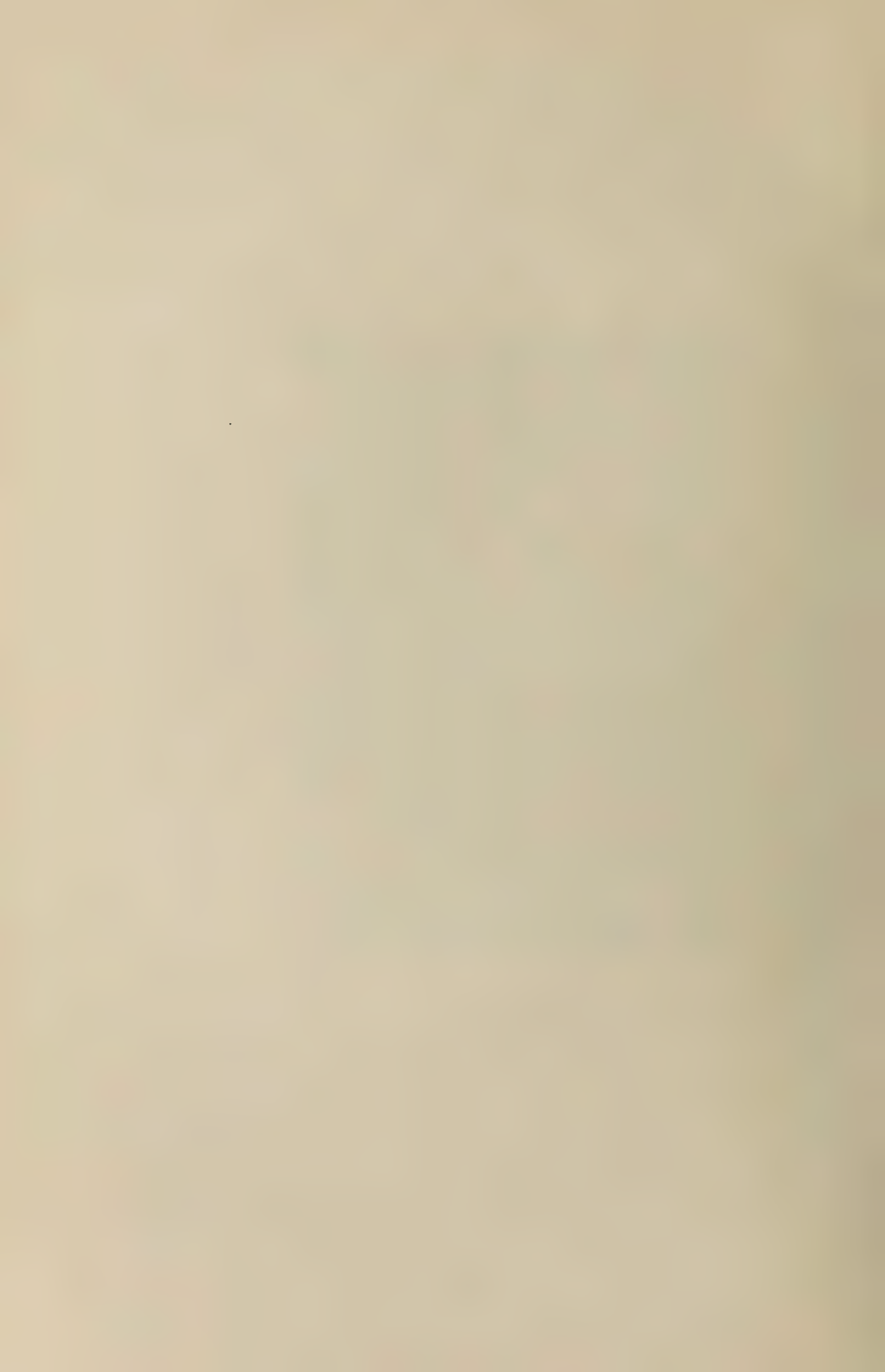
*) Bei der Aufhebung des Klosters 1807 wurde das Altarwerk aus der Kirche entfernt und in kleine Teile zerschnitten, die an verschiedene Besitzer kamen. Einzelnes ist verschollen (wie auch die vier Seitenaltäre gänzlich; oder gehörten einzelne Teile, die jetzt dem Hauptaltar zugeteilt werden, jenen an?); die wichtigsten Stücke besitzt die National-Galerie in London: Johanna, Scholastica, Benedictus. Maria, Cosmas und Damian. Kopf des gekreuzigten Christus. Die Verkündigung. Darstellung im Tempel. Anbetung der Könige (Fragment). Nur die beiden erstgenannten Tafeln sind ausgestellt. Dazu kommt dann:

Bei Rittergutsbesitzer Löb unweit Hamm: Die Brustbilder zweier Engel mit dem Kelch; ein trauernder Engel; das Brustbild des Königs, welcher Weihrauch darreicht; die Brustbilder zweier männlicher Gestalten (Hirten?), die wohl zur Geburt Christi gehörten; im Museum zu Münster: ein Engel mit Kelch; dann das Fragment der Geburt Christi (fünf Engel von entzückender Schönheit knieen um das neugeborne Christuskind herum, das auf dem Boden liegt, Joseph und Maria fehlen) (Nr. 88 und 89).



Meister von Liesborn: Bruchstück (Hirte zur Geburt Christi gehörig?) vom Liesborner Altarwerk.

Sammlung Löb.



die Hoheit seiner künstlerischen Gesinnung teilte aber doch keiner mit ihm. Am nächsten noch steht der Natur und Kunstanschauung des Liesborner Meisters der Altar der Kirche zu Lünen a. d. Lippe; er ist ein feines, liebenswürdiges Werk, das möglicherweise noch der Jugend des Meisters selbst angehört. Eine zu diesem Altar gehörige Vera Icon befindet sich im Museum zu Münster (Nr. 90). Dem Meister selbst noch sehr nahestehend ist auch eine Kreuzigung in Lippborg (zwischen Lippstadt und Hamm). Ein Altar zu Süninghausen mit dem gekreuzigten Christus in der Mitte und der Geißelung, Kreuzschleppung, Grablegung, Noli me tangere, an den inneren Seiten der Flügel, von ca. 1470 zeigt den Einfluß des Liesborner Meisters schon schwächer, um so mehr die Kreuzung älterer einheimischer Einflüsse mit niederländischen. Die Körper sind etwas kurz mit oft schwerlastenden Köpfen, Zehen und Finger dagegen überlang, die Bewegungen zwar nicht heftig, doch auch wenig ausdrucksvoll (z. B. in der Grablegung) oder geziert (Noli me tangere), die Innigkeit der Empfindung erinnert an den Liesborner Meister; auch die Charakteristik hält noch Maß, die Landschaft ist in der Kreuzigung und in der Grablegung von sehr liebevoller Ausführung. Auf den Goldgrund verzichtete der Künstler. Eine große Kreuzigung in der Höhenkirche zu Soest zeigt gleichfalls schon ziemlich derbe Formen, doch ist der Künstler derselben dem Meister von Liesborn in der Weichheit und Milde der Empfindung verwandt und ihm in dramatischer Lebendigkeit und freiem Ausdruck derselben überlegen. Seine Färbung ist von mittelhellem Ton, doch von guter Leuchtkraft. Die Landschaft ist ziemlich fein ausgebildet, die Luft ist golden. Der gleichen Richtung gehört die Doppeltafel mit Geschichten des heil. Kreuzes in der Sammlung von Zur Mühlen in Münster an, dann eine Auferstehung im Germanischen Museum (Nr. 34) und vier Tafeln — die Heiligen Franciscus und Clara und die Verlobung der heil. Katharina — im Museum in Köln (Nr. 247, 248, 265, 266), welche wahrscheinlich die Flügel zur Auferstehungstafel bildeten. Ebenso als noch in der Empfindungsweise des Liesborner Meisters wurzelnd, können dann angeführt werden die treffliche Darstellung von Christus als Gärtner (Noli me tangere) im Museum von Münster (Nr. 75), wozu als Rückseiten gehörten die Marter der Zehntausend und die Marter des heil. Erasmus (ebenda 76 und 77) von 1489 aus der Wiesenkirche zu Soest, dann eine große Geburt Christi und vier legendarische Szenen im gleichen Museum (Nr. 134—138), welche die Meisterbezeichnung N. Suelnmeigr tragen. Die Formenidealität des Meisters von Liesborn tritt in den letztgenannten Werken allerdings sehr zurück; hatte doch die realistische Richtung schon zu jener Zeit ihre entschiedenen Parteigänger besessen, als der Meister von Liesborn noch selbst thätig war. Vom Beifall der Zeit begleitet, drängte nun auch hier, wie es in Köln geschehen war, der Realismus die idealistische Kunstweise immer mehr in den Hintergrund, bis daß ersterem die ausschließliche Herrschaft verblieb. Aus Soest, das neben Münster und Dortmund ein Hauptort der Kunstthätigkeit auch in diesem Zeitraum blieb, stammt ein großer Flügelaltar, dessen Mittelbild mit der Kreuzigung sich jetzt in der Berliner Galerie befindet (Nr. 1222), während die Flügel mit Darstellungen aus dem Leben Christi im Provinzial-Museum in Münster ausgestellt sind. Die Komposition des Hauptbildes ist sehr figurenreich: zu beiden Seiten des Kreuzes zwei Reitergruppen, an der Spitze der einen Longinus, welcher die Lanze in die Seite Christi sticht, an

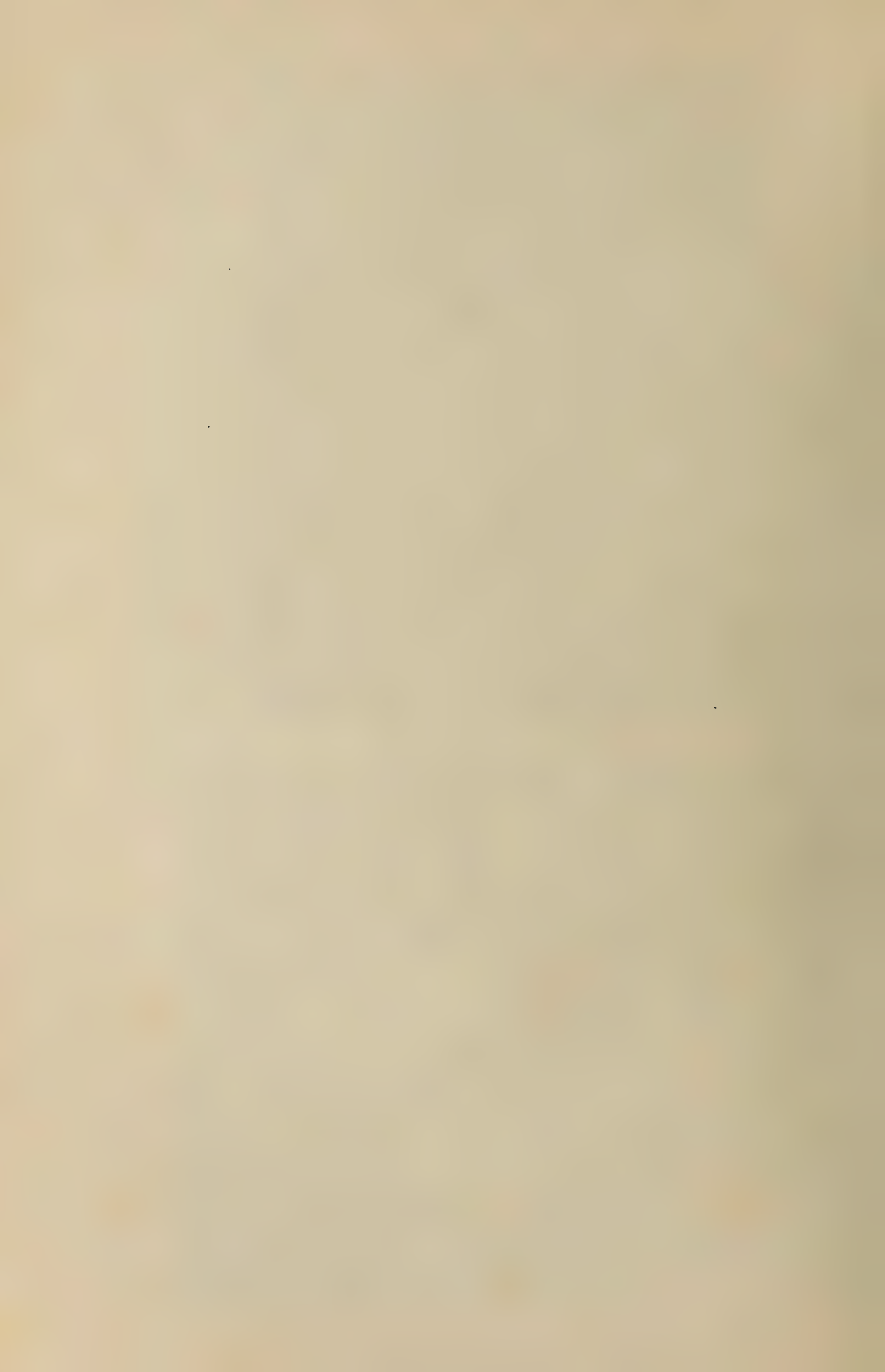
der der anderen der Hauptmann; ganz vorn die Gruppe der würfelnden und streitenden Kriegsknechte, endlich die begleitenden Frauen, von welchen die knieende Magdalena das Kreuz umfaßt hält. In den Mittel- und Hintergrund sind noch einzelne Szenen der Passion, welche der Kreuzigung vorausgehen, verstreut, dazu die Bestattung und Christus in der Vorhölle; da sie von dem Hauptvorgang fast gar nicht geschieden sind, erleidet die Klarheit der Komposition dadurch Eintrag. Einst irrtümlicherweise als Jarenus bezeichnet (auf Grund eines Bildes in englischem Privatbesitz, wo das verstümmelte Wort Nazarenus Jarenus gelesen wurde), weist das Bild auf einen Meister, dessen Realismus so vorgeschritten ist, daß er in nichts mehr an den Meister des Liesborner Altars erinnert, obgleich er sich von rohen Formen noch frei hält. Ein Altarwerk, das auf den gleichen Meister zurückführt, besitzt die Kirche zu Schöppingen bei Münster.

Den rückhaltlosen Sieg des Realismus, der bei dem derben westfälischen Menschenschlag stets noch entschiedenere Parteigänger als in Köln fand, zeigt ein Altar in der Wiesenkirche zu Soest von 1473, auf dessen Mittelbild die heilige Sippe, auf dessen Flügeln aber Szenen aus der Geschichte Marias und der Jugend Christi dargestellt sind. Diese Gesellschaft grobknochiger Männer, Weiber und Kinder, mit durchaus unschönen Zügen, würde man eher in einer westfälischen Bauernstube als im Hause von Nazareth heimberechtigt finden. Die individuell durchgearbeiteten Köpfe können für den Mangel jeglicher Anmut nicht entschädigen. Die unruhig gebrochene Gewandung ist mit eckigem Gefältel überladen. Die Farbe ist von derbem Auftrag, im Ton kräftig, ins Bunte neigend. Ungefähr gleichzeitig und der gleichen Richtung angehörig sind zwei von einem Altarwerk aus Marienfeld herstammende Tafeln im Museum in Münster (Nr. 130 und 131), die Grablegung und die Verspottung Christi, wahrscheinlich von Meister Johann Koerbeke aus Münster, der für das gleiche Kloster schon 1470 thätig gewesen war; Lebhaftigkeit der Bewegung, Energie im Ausdruck der Empfindung, dunkle aber doch kräftige Färbung beweisen, daß der niederländische Realismus hier auch in seinen Vorzügen Nachahmung gefunden habe. Schon in das sechzehnte Jahrhundert gehört die Thätigkeit des Gert van Lon, aus Geseke im Paderbornschen stammend, dessen Werke aber nichtsdestoweniger noch ein Schwanken zwischen der Richtung des Liesborner Meisters und der schroff realistischen Richtung zeigen. Von erwiesenen Werken dieses Künstlers seien hier nur einige wenige genannt. Ein aus Corvey stammender Altar im Museum zu Münster (Nr. 111—115) führt im Mittelbild wiederum die heilige Sippe vor, während die Flügel auf ihren Innenseiten je drei Heilige, auf ihren Außenseiten Joachim und Anna vor der goldenen Pforte und die Maria als Gnadenmutter zeigen. Hagere, gedrungene Körperformen, derbe aber ausdrucksvolle Köpfe weisen auf einen Meister von achtenswertem Naturverständnis, aber die Figuren sind ungelenk bewegt, und das Streben nach Weichheit und Milde im Ausdruck der Empfindung erscheint bei dem etwas prosaisch veranlagten Meister als Geziertheit. Ein zweites Werk des Gert van Lon im Museum in Münster (Nr. 116—120), und wahrscheinlich auch aus Corvey herrührend, ist ein Flügelaltar, dessen Mittelbild den gekreuzigten Christus zwischen Maria und Johannes, Andreas und Georg und die Stifterfamilie darstellt, während die inneren Flügel wieder je drei Heilige, die äußeren die heil. Sippe und Maria im Kreise weiblicher Heiliger vorführen.





Meister von Liesborn: Engel mit Kelch. — Bruchstück der Geburt Christi vom Liesborner Altarwerk. Münster. Museum.



Endlich sei noch genannt der Flügel eines Altars, den Gert van Lon zwischen 1505 und 1521 für das Kloster Willebadessen ausführte (gleichfalls im Museum zu Münster Nr. 106—109), mit der Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten und dem Jüngsten Gericht auf der vorderen und vier Heiligen auf der Rückseite. Gert's Farbe ist kräftig, leuchtend, der Goldgrund ist immer beibehalten.*)

Auch weiter nach Süden hin herrschte der Einfluß der Kölnischen Schule, den Rhein hinauf, wohl bis Koblenz und, wie aus früherer und späterer Zeit zu schließen ist, bis Frankfurt a. M. Für die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts mangeln freilich die Werke, welche mit den damals in Frankfurt populärsten Künstlernamen Sebald und Konrad Fyol in bestimmte Verbindung gebracht werden könnten. Sebald Fyol ist seit Ende der zwanziger Jahre in Frankfurt urkundlich nachgewiesen, sein Tod fällt zwischen 1462 und 1464. Im Jahre 1442 schmückte er die neue Ratsstube im Römer, das Thema dieser Malereien war: eines Mannes rede eyn halbe rede u. s. w. Sebalds Sohn Konrad scheint eine noch bedeutendere Stellung als sein Vater in der Künstlerschaft Frankfurts eingenommen zu haben. Die urkundlichen Nachrichten über ihn reichen bis auf das Jahr 1496. Er empfing zahlreiche Aufträge zu selbständigen Schöpfungen, daneben besserte er „bresthaftige" Altarbilder aus, war also auch als Restaurator thätig. Es fehlen nicht die Bilder, die noch heute seinen Namen tragen; doch deren künstlerischer Charakter weist über das fünfzehnte Jahrhundert hinaus, wie später sich zeigen wird, und sie könnten deshalb höchstens mit dem Sohne des Konrad, mit Hans Fyol, der bis in die zwanziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts hinein thätig war, in Beziehung gesetzt werden.**)

Am Oberrhein war der Realismus, d. h. die Formensprache, welche eine naturgetreue Darstellung der Dinge anstrebt, viel früher als am Niederrhein heimisch geworden. Nur daß hier zunächst noch die Anregungen spärlicher waren, welche dort die gleiche Richtung schneller zu künstlerischen Erfolgen führte. Es wurde schon früher nachgewiesen, wie dieser Richtung die Illustration von Geschichts- und Rechtsbüchern starken Vorschub leistete. Am Oberrhein war in den ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts Konstanz ein Mittelpunkt der gewerbsmäßig betriebenen Bücherillustration. Das Zusammenströmen zahlreicher Gelehrter und großer Herren gelegentlich des Konzils, das dort von 1414 bis 1418 tagte, hat gewiß auf Bücherhervorbringung und Büchervertrieb äußerst günstig gewirkt. So scheint Ulrich von Richenthal die von ihm gleich nach Schluß des Konzils auf Anregung des Grafen Eberhart von Nellenburg geschriebene Chronik des Konzils gewerbsmäßig vervielfältigt und mit Illustrationen haben schmücken lassen. Die beiden wichtigsten Exemplare der Chronik sind das im Rosgarten-Museum in Konstanz und das in der Schloßbibliothek in Aulen-

*) Vgl. Lübke a. O. S. 350 fg., dann aber besonders L. Scheibler in der Westdeutschen Zeitschrift Bd. II. (1883) S. 300 fg., außerdem handschriftliche Mitteilungen Dr. Scheiblers, die für den Verf. von wegweisender Bedeutung waren. Über Koerbeke vgl. Nordhoff im II. Stück der Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen (Kreis Wahrendorf) S. 147 fg., über Gert van Lon ebenderselbe in der Zeitschrift f. b. K. XVI. S. 297 fg.

**) Vgl. Friedr. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. 1862 und (Nachtrag) 1867. S. 16 fg. u. S. 22 fg.

dorf.*) Die Illustrationen der Aulendorfer Abschrift sind zwar von feinerer Zeichnung und gleichmäßigerer Durchführung, doch die für bildliche Darstellung gewählten Hergänge sind hier und dort dieselben, ebenso ist die Komposition dieselbe, nur daß sie im Aulendorfer Exemplar manchmal etwas vereinfacht wurde; damit ist wohl das Konstanzer Exemplar als das vorbildliche sicher gestellt. Die künstlerische Auffassung wie die Durchführung ist hier und dort die gleiche: in ersterer Beziehung ein entschiedener Realismus, ein entschlossenes Losgehen auf porträtartige Wirkung, in letzterer flotte, sichere Federzeichnung, manchmal recht gröblicher, das heißt ganz handwerklicher Art. Die Farbe ist bald Deckfarbe, bald werden die Gewänder nur leicht angetuscht und die nackten Teile aus dem Grund ausgespart. In Konstanz (oder Schlettstadt?) dürfte auch jener Diebold von Dachstein (bei Molsheim im Elsaß) seine Schreibstube gehabt haben, der 1427 eine zweibändige deutsche Bibel beendete und illustrierte, die sich im Kölner Stadtarchive befindet (Ms. theol. 250 und 251). Es ist das wohl derselbe Diebold, von dem eine illustrierte Weltchronik in der Bibliothek zu Kolmar aufbewahrt wird. Die schon früher angeführte Abschrift der Weltchronik des Rudolph von Ems im bayrischen National-Museum, der Schwabenspiegel in Brüssel weisen gleichfalls auf den Oberrhein hin.

Diese entschieden realistische Richtung in der Bücherillustration mußte natürlich auch in der Tafelmalerei zum Ausdruck kommen, zuerst freilich unfertig und schwankend in ihren Ergebnissen, später aber dafür in um so höherem Maße die Selbständigkeit wahrend, auch als man mit der Malerei am Niederrhein in Verbindung getreten war. Freilich sind gesicherte Denkmäler der Tafelmalerei der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts nicht in solchem Maße vorhanden, wie Denkmäler der Buchmalerei, sie entsprechen vor allem nicht den zahlreichen rühmlich erwähnten Künstlernamen, welche aus dieser Zeit überliefert werden.

In Straßburg lebte Johann Hirtz (zuerst erwähnt 1427, gestorben vor 1466), von dem Wimpheling aussagt, daß er bei allen Malern große Verehrung genoß und daß seine formschönen Gemälde, wie solche in Straßburg, seinem Geburtsort, und anderswo vorhanden, sein hervorragendes Geschick in der Malerei bezeugen (Epitome rerum Germanic. cap. 68). Hans Tieffental aus Schlettstadt lebte seit 1433 gleichfalls in Straßburg, nachdem er vorher vielfach außerhalb des Elsaß, besonders in der Schweiz, thätig gewesen war.**) In Basel scheint in jener Zeit Meister Lawlin, 1425 dort Stubenmeister der Zunft und bis 1446 urkundlich erwähnt, eine große Rolle gespielt zu haben. Im Jahre 1441 war er in der Basler Kartause thätig,

---

*) Die Illustrationen der Aulendorfer Handschrift sind in Lichtdruck veröffentlicht worden. Andere Exemplare von Richenthals Konzilschronik in den Bibliotheken in Wolfenbüttel und Winterthur und ein unvollständiges in der Hofbibliothek in Wien.

**) Man darf nicht vergessen, wie viele Tafelbilder während der Reformationskämpfe zerstört wurden. Die Toleranz Nürnbergs ward nicht in gleicher Weise in Straßburg, Basel, Zürich geübt. So meldet z. B. Bühelers Chronik auf das Jahr 1529, es haben die Herren von Straßburg erkannt, „daß man alle Altär, taufftein, bilder und crucifix solle in allen Kirchen hinwegbrechen, wie das auch solches geschehen.“ In Baal wurden nach der gleichen Quelle am 26. Februar 1529 alle Bilder in den Kirchen beseitigt und durch den Henker verbrannt. Vgl. Bulletin de la Societé pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace. IIe serie, XIIIme volume pg. 78.

und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die dortigen Wandbilder, die erst 1860 zerstört wurden, von ihm herrührten. Ihr Stil zeigte eine Mischung realistischer Formensprache und stark ausgeprägter Empfindung für Ruhe und Milde im Ausdruck.*) Ein anderer Meistername ist Lucas Moser von Wil (Weil der Stadt), über den zwar schriftliche Urkunden schweigen, der aber über sich in einem uns erhaltenen hervorragenden Werke berichtet hat. Im Jahre 1431 vollendete er ein Altarwerk für die Kirche von Tiefenbronn, das sich noch wohlerhalten an Ort und Stelle befindet. In Ornamentschrift ruft er, vielleicht in Erinnerung an Konrads von Würzburgs der Kunst Klage aus:

Schrie kunst schrie und klag dich ser
din begert jecz niemen mer.

Dann fügt er hinzu: So o we 1431. Lucas moser maler von wil maister des werx. bit Got vir in. Es ist ein Flügelaltar, der in einen Spitzbogen abschließt. Der Schrein enthält in Holzschnitzerei die Himmelfahrt der heiligen Magdalena, die beweglichen und die feststehenden Flügel, dann der Spitzbogen gemalte Darstellungen aus dem Leben der heiligen Magdalena und ihres Bruders Lazarus. Die Predella führt die fünf klugen und die fünf thörichten Jungfrauen mit dem himmlischen Bräutigam vor. Die der Legende der heiligen Magdalena und des heiligen Lazarus angehörigen Szenen sind: das Gastmahl beim Pharisäer, wo Magdalena die Füße des Herrn salbte (im Spitzbogen), Magdalena und Lazarus zu Schiff auf dem Meer (rechter befestigter Flügel), die erste Nachtruhe derselben nach der Landung bei Marsilia (äußere Seite der beweglichen Flügel), die Kommunion der heiligen Magdalena (linker befestigter Flügel) und endlich der heil. Lazarus im Bischofsgewande und die heilige Magdalena mit dem Silbergefäße (innere Seiten der beweglichen Flügel). Es ist kein Zweifel, daß Lucas Moser auf seiner Wanderung nach Köln gekommen ist; einzelne seiner Frauentypen (besonders in der Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen) und die Magd im Gastmahl erscheinen wie herausgenommen aus Bildern der Schule Meister Wilhelms: die Stirne hoch und rund, die Nase gerade, hochstehende Augenbrauen, voller spitzer Mund, sehr spitzes Kinn. Der Hals ist schlank, die Hände sind durchgängig kräftiger gebildet als bei den alten Kölnern. Daß er aber an Naturgefühl seinen kölnischen Vorbildern weit voraus war, beweisen schon seine durchgebildeten männlichen Figuren (so Lazarus mit der charakteristisch vorstehenden Unterlippe) und auch die heilige Magdalena selbst, besonders in den legendarischen Darstellungen. Wie ganz dem Leben entnommen ist die Gruppe der Schlummernden am Palaste des Königs von Marsilia! Magdalena an die Wand zurückgelehnt, Lazarus kauernd, das Haupt in den Schoß Magdalenas geborgen, dann der heilige Begleiter des Geschwisterpaares mit auf die Hand gestütztem Haupt. Auch in der sorgfältigen Ausführung von Baulichkeiten, in der breiteren Behandlung des Landschaftlichen war er den Kölnern voraus. In dem Bilde, das die heiligen Wanderer auf dem Meere zeigt, ist die im Wellenspiel glitzernde Wasserfläche ganz gut angedeutet; die Ufer zeigen reichen Formenwechsel, die abenteuerlich gestalteten Berge wird man in der Natur allerdings vergeblich suchen. Den Himmel ersetzt selbstverständlich noch der Gold-

---

*) Vor der Zerstörung wurden von der geschickten Hand Guises Kopien genommen, die im Basler Museum aufbewahrt werden.

grund. Noch schwierigere Aufgaben stellte sich der Künstler in seinen Baulichkeiten. Die dreischiffige Kirche, in welcher die Kommunion der heiligen Magdalena stattfindet, lehnt sich in stumpfem Winkel an das Königsschloß des Mittelbildes; da nun aber der Beschauer durch das Hauptportal Zeuge des Hergangs in der Kirche wird, so waren die perspektivischen Schwierigkeiten nicht gering, die einzelnen Figuren innerhalb und die einzelnen Teile des Baues außerhalb in die richtige Sehlinie zu bringen; ganz ist das dem Künstler auch nicht gelungen, immerhin aber überragte er an Kenntnis der Perspektive seine kölnischen Zeitgenossen. Seine Achtsamkeit auf alle Einzelheiten ging so weit, daß er auch noch die gemalten Fensterscheiben im Seitenschiff nicht vergaß. Auch sonst giebt er Geräte, wie Krüge, Tische, Stühle, sehr genau wieder, und in den Gewändern ist die Textur der Stoffe, Damast, Wolle, sehr bestimmt angedeutet. In der Farbe ist er wärmer als die alten Kölner; sein Fleischton ist braunrötlich mit weißen Lichtern und bräunlichen Schatten, seine Gewandfarben sind hell, haben aber dabei Tiefe und Kraft. Da nichts darauf führt, daß Lucas Moser über Köln hinausgekommen sei, so kann sein vorgeschrittener Realismus, den die Bekanntschaft mit der altkölnischen Schule gezügelt haben mochte, doch nur als Ergebnis heimischer Kunstentwickelung aufgefaßt werden. Ein zweites gesichertes Werk des Lucas Moser ist nicht nachweisbar, doch zeigt noch diesem Meister verwandte Züge ein Flügelaltar in der Gemäldegalerie in Karlsruhe (Nr. 1) mit Christus am Kreuze auf dem Mittelbild, mit den Gestalten von Heiligen auf den Flügeln.

Das früheste Denkmal niederländischen Einflusses auf einen Maler der Bodenseegegend ist ein datiertes, leider namenloses Werk in der Galerie in Donaueschingen (Nr. 1): die heiligen Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste, oben, aus Wolken hervorragend, der segnende Gott-Vater in einer Engelsglorie. Unten die Inschrift:

Dis ist die legend von sant antonius und ouch von sant paulus anno dm̃ mccccxxxxv.

Die beiden Einsiedler sitzen einander gegenüber, gebräunte, hartknochige Gestalten, die so eingehend individualisiert sind, daß keine Falte und Schwiele der Haut, nicht einmal die Warze an der Wange des Antonius, vergessen ward. Das Merkwürdigste am Bilde aber ist die Landschaft: sie ist kein Phantasiestück, sondern eine Vedute, von dem Maler wohl mit aller Treue der Natur nachgebildet. Der Horizont ist nicht weit, ein Berg, an welchen sich die ziegelgedeckten Häuser eines Dorfes oder Städtchens lehnen, sperrt die Fernsicht ab. Die letzten Häuser schimmern noch durch den Wald, welcher links den ganzen Mittelgrund füllt. Im Mittelgrunde rechts Gefelse, im Vordergrunde ein Holzbrunnen, dessen Wasser eine Lache bildet, links ein größeres stehendes Wasser, das sich bis zum Wald hinzieht. Die kölnische Schule hat noch dreißig bis vierzig Jahre lang keine Landschaft gemalt, welche ein Stück heimischer Erde in so schlichter Naturtreue und dabei doch so stimmungsvoll dargestellt hätte, wie dies hier geschehen ist. Daß auch hier den Luftton Goldgrund vertritt, kann diesen Eindruck nicht abschwächen. Man frägt sich, wo hat der Künstler die Natur so scharf sehen gelernt? der sichere Fingerzeig fehlt nicht. Der Typus Gottes des Vaters und der ihn umgebenden Engel weist unzweideutig auf den Genter Altar hin. Kein Zweifel, dieser oberdeutsche Maler war den Rhein hinunter bis in die

Heimat der van Eycks gewandert, aber er nahm nur Anregungen auf, er wurde kein gedankenloser Nachahmer, und dies wohl nur deshalb, weil er die realistische Grundstimmung schon aus der Heimat in die Fremde mitgebracht hatte. In der Farbe herrschen die neutralen Töne vor — die Hauptmasse ist das Grau der Gewänder der Eremiten —, so daß die Stimmung eine kühle, doch vornehme ist.*)

Ein anderer Oberdeutscher, der auch schon früh den Weg in die Heimat der van Eyck's fand, ist jener „Justus de Allamagna", der 1451 in einem Korridor des Klosters Sta. Maria di Castello in Genua das Wandbild mit der Verkündigung malte. Doch ist sein Talent und seine künstlerische Selbständigkeit nicht so groß gewesen, wie bei dem früher genannten Meister. Sein Werk ist nur eine freie Kopie der Verkündigung auf dem Genter Altar. Wie bei den Eyck's öffnet sich der breite Mittelraum in ein dreiteiliges Fenster, durch welches hier der Blick in eine Hügellandschaft schweift. Die Haltung des Engels und der Maria ist dieselbe wie auf dem Genter Altar, von dort her stammen auch die beiden Prophetengestalten. Das Gesicht der Madonna, von rötlich blonden Flechten umrahmt, ist lieblicher als bei den van Eyck's. Der Mangel eingehenden Naturstudiums dieses Malers zeigt sich aber doch zu deutlich besonders in den wenig durchbildeten Händen und den Füßen des Engels. Künstler, welche am Alten festhielten oder deren schwaches Talent zwischen Altem und Neuem schwankte, fehlten natürlich bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus nicht. Ein solcher war z. B. der Maler zweier Altarflügel, welche das Wappen der Stauffenberge tragen und aus der Antoniterpräceptorei in das Museum in Kolmar kamen (Nr. 157—160). Sie sind nicht vor Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden und zeigen doch noch eine ganz unbehagliche Mischung mittelalterlicher (vielleicht von Köln beeinflußter) Typik und realistischer Naturauffassung. Die erstere ist besonders in der Verkündigung und Geburt Christi vorhanden; als ein Versuch realistischer Durchbildung des Körpers ist der Christus an dem Kreuze (welcher sich auf der Außenseite der jetzt auseinandergesägten Flügel befand) zu würdigen. Aber auch hier sind die Figuren (Maria und Johannes) überschlank, die Modellierung flach, und das knieende Stifterpaar ohne Spur von Bildnismäßigkeit.**)

Seit Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts sind es nicht mehr vereinzelte Trümmer der Kunstthätigkeit, aus welchen die Entwickelung der Tafelmalerei am Oberrhein mehr geahnt als herausgelesen werden muß, es sind fest umgrenzte Künstlerpersönlichkeiten, deren Willen und Können in vorhandenen Werken abgeschätzt werden kann. Das

---

*) Eine eingehendere Analyse der Farbe unterbleibt, weil das Bild eine „Auffrischung" durch den so schlecht beleumundeten Aigner erhielt. Die Jahreszahl jedoch ist unverdächtig. Ich habe das Bild zu zwei verschiedenen Zeiten auf das genaueste geprüft; als mir später mitgeteilt wurde, Kenner hätten gefunden, es sei bei der Restauration ein Streif der Tafel, der durch die Jahreszahl ging, herausgeschnitten worden, untersuchten auf meine Bitte Herr Archivdirektor Baumann und Herr Galerie-Inspektor Frank in Donaueschingen nochmals die Tafel auf das sorgfältigste. Das Ergebnis war: „daß die Holztafel, auf der das Bild gemalt ist, nie zusammengesetzt wurde, daß zwar ein Riß durch den ersten x der Jahreszahl geht, dieser aber schon nach etwa $1^1/_2{}'$ aufhört, daß die Tafel im übrigen ganz intakt ist".

**) Als Mitteltafel des sog. Stauffenberger Altars wird gewöhnlich die großartige Darstellung Mariens mit dem toten Christusleichnam im Schoße bezeichnet; sie steht aber thatsächlich in keiner Beziehung zu den Flügeln und wird später besprochen werden.

reiche Kolmar war der Hauptsitz künstlerischer Thätigkeit in diesen Gegenden. Im Jahre 1462 sollte St. Martin, die Hauptkirche in Kolmar, einen Hochaltar erhalten; derselbe wurde laut dem noch erhaltenen Vertrag, „Casper Isenman dem moler, burger zu Colmer" in Auftrag gegeben. Ausdrücklich war bedungen, daß das Altarwerk „mit der besten oley varwe" (Ölfarbe) auf Goldgrund gemalt sei. Zwei Jahre waren als Arbeitsfrist gestellt. Kaspar Isenmann war Bürger in Kolmar seit 1436; er starb 1466. Der Altar findet sich nicht mehr an Ort und Stelle, doch Fragmente desselben bewahrt das Museum in Kolmar.*) Diese gehören einem Passionszyklus an und stellen dar: den Einzug Christi in Jerusalem, das Abendmahl, den Ölberg, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Grablegung (in zwei Momenten), die Auferstehung. Die Rückseite der Tafeln zeigt, wenn sie zusammengestellt werden, Reste von lebensgroßen Heiligengestalten: Nikolaus, Katharina, Laurentius. Sie sind in Tempera durchgeführt und dürften auf Gehilfenhände zurückführen. Die Passionsszenen offenbaren einen Künstler, der ganz rückhaltlos der realistischen Strömung sich hingegeben hat. Nicht bloß die Charakteristik zeigt dies, sondern auch die Auffassung des Hergangs. Der Einzug in Jerusalem ist mit burlesken Einzelheiten angefüllt, das Abendmahl ist nicht viel mehr als eine alltägliche Tavernenszene. Ein späterer Niederländer hatte keine wüsteren Apostelexemplare aufgetrieben, als sie hier um den Herrn herumsitzen, und Isenmanns Büttel und Kriegsknechte geben eine Auslese von Karikaturen, die mit denen Leonardos in Wettbewerb treten könnten. Vorstehende Backenknochen, geschwollene Nasen, breite Mäuler, das sind nur so geringfügige Bestandteile dieser Bastardnaturen aus Mensch und Affe, welche der Maler mit augenscheinlicher Vertiefung in anatomische Folgerichtigkeit zu schaffen nicht müde ward. Will er das Böse, Verwerfliche, Lächerliche nicht augenscheinlich darstellen, so haben seine Gestalten allerdings auch dann noch nichts mit Anmut oder gar Schönheit zu thun, aber er vermag, wie in dem Alten zu Häupten Christi in der Kreuzabnahme, bei aller Häßlichkeit, allen Runzeln und Schwielen doch Individualitäten von packender Lebensenergie vorzuführen. Bezeichnend ist es, daß auch Isenmanns Kraft in der Charakteristik der Köpfe sich erschöpft; die anatomischen Kenntnisse, die er in der Modellierung des nackten Christusleichnams zeigt, sind äußerst gering, und der aus dem Grab erstehende Christus leistet in unmöglicher Verdrehung der Beine das Äußerste. Stand Isenmann unter dem Einfluß der niederrheinischen Malerei? Die van Eycksche Technik — denn nur diese kann unter der im Vertrag geforderten Ölmalerei verstanden

*) Auf der Rückseite des Pergaments, welches den Vertrag mit Isenmann enthält, findet sich folgende Aufzeichnung: N. B. Ao. 1720 den lezten Donnerstag octavae corporis x[ti] seindt die beydn eissene Stangen, so den Altar von hinten halten sollen, nach der Procession als die Lüth aus d. Kirche waren, losz wordten hiemit dießer Altar herunter gefallen und zerschmettert und daraufhin der Lettner so das Chor und andere Kirch underschieden abgebrochen. Ich wurde auf diese Mitteilung von dem Direktor des Museums in Kolmar, Herrn E. Fleischhauer, aufmerksam gemacht. Der Altar wurde zersägt, einzelne Teile mochten durch den Sturz zerstört worden oder in Abgang gekommen sein, die erhaltenen wurden einzeln neu umrahmt und erhielten in der Kirche andere Verwendung. Von dort kamen sie in das Museum. Ein Grund an der Zugehörigkeit dieser im Museum vorhandenen Fragmente zu dem Isenmannschen Altar zu zweifeln, ist nicht vorhanden. Der Vertrag mit Isenmann ist abgedruckt im Repertorium für Kunstw. II. S. 152 fg.

werden — muß damals in Kolmar noch wenig geübt worden sein, da sie sonst im Vertrag nicht ausdrücklich bedungen worden wäre; doch in Isenmanns Werkstatt muß sie heimisch gewesen sein. Bedenkt man nun, daß Isenmann seit 1436 als Bürger und Meister in Kolmar ansässig war, eine spätere Wanderung also nicht leicht anzunehmen ist, so wird man kaum anders schließen können, als daß sich Isenmann die so frühe Kenntnis der Eyckschen Technik an der Quelle selbst geholt habe. Bei näherem Zusehen nimmt man auch Formenelemente wahr, welche auf die niederländische Malerei zurückführen; so weisen z. B. die hageren, etwas grobknochigen Frauen und der Johannes in der Grablegung mehr auf niederländische als auf heimische Vorbilder; im ganzen aber bleibt doch Isenmann in dem rauheren, bis zum Burlesken derben Realismus der Heimat stecken, der aus dem geistlichen Schauspiel und den tollen Fastnachts-Mummereien sich seine Modelle holte.

In der Werkstätte Kaspar Isenmanns nun erhielt wahrscheinlich jener Maler seine erste Ausbildung, der der Malerei des Oberrheins eine herrschende Stellung zu erringen bestimmt war, nämlich Martin Schongauer, auch genannt Martin Schön oder Martin Hübsch. Martin Schongauer gehörte seiner Abstammung nach dem verarmten Zweige einer Augsburger Patrizierfamilie an. Sein Vater Kaspar Schongauer war Goldschmied und erwarb in Kolmar 1445 das Bürgerrecht. Martin wurde bald nach der Seßhaftmachung seines Vaters in Kolmar geboren; nicht früher, da er seiner Zeit nicht erst um das Bürgerrecht in Kolmar anzusuchen hatte, sondern dasselbe ihm auf Grund des Rechtes der Eingeborenen zufiel. Er wird wohl als Goldschmiedlehrling in der Werkstatt seines Vaters begonnen haben; seine spätere umfassende Thätigkeit als Kupferstecher läßt dies ebenso schließen, wie auch, daß er einzelne Vorlagen für die Goldschmiedekunst gestochen hat, so z. B. ein spätgotisches Rauchbecken (B. 107) und einen Krummstab (B. 106). Sein Lehrer in der Malerei wird, wie erwähnt ward, Kaspar Isenmann gewesen sein. Darauf weist ebenso die Thatsache, daß Kolmar damals einen angeseheneren Meister als Isenmann nicht besaß, wie auch, daß der künstlerische Einfluß Isenmanns auf Schongauer nie ganz ausgetilgt worden ist. Als Geselle muß Schongauer seine Wanderschaft bis nach den Niederlanden ausgedehnt haben. Ob er noch, wie öfters angenommen wird, bei Rogier van der Weyden selbst gearbeitet habe, ist zweifelhaft, da Rogier bereits 1464 starb; unzweifelhaft aber ist es, daß gerade die Werke dieses Künstlers auf die erste Schaffensperiode Schongauers den stärksten Einfluß übten, daß Schongauer sich nur allmählich diesem Einfluß Rogiers entrang und zu einem selbstständigen Stil sich durcharbeitete. Diese weitere Entwickelung machte Schongauer auf heimatlichem Boden durch; in Kolmar war seine gewiß von zahlreichen Gesellen und Lehrlingen belebte Maler- und Stecherwerkstätte, die in Betrieb blieb, auch wenn ihn umfangreiche Aufträge zu längerem Aufenthalt in nähere oder entferntere Nachbarorte führten. Ende der achtziger Jahre führte ihn auch ein solcher Auftrag nach Breisach; von dort kehrte er nicht mehr nach Kolmar zurück. Er starb in Breisach am 2. Februar 1491. Sein Selbstporträt ist in zwei Kopien erhalten, eine jüngere in der Pinakothek in Siena, eine ältere, von Hans Burckmair, der einige Zeit in der Werkstätte Schongauers arbeitete, herrührend, in der Pinakothek in München (Nr. 220). Das Original führte die Jahreszahl 1483, es zeigte also

den Künstler auf der Höhe des Lebens, zwischen dem fünfunddreißigsten und siebenunddreißigsten Jahre. Ein stattlicher Kopf wendet sich dem Beschauer zu, mit großen braunen Augen, vollem, schöngeschnittenem Mund, etwas stumpfer Nase, kräftigem, vorgewölbtem Kinn. Der Kopf ist mit barettförmiger schwarzer Mütze bedeckt, die zu dem pelzgefütterten Rock über schwarzem Unterkleid gut steht.*) Wimpheling, der kurz nach dem Tode Schongauers schrieb, rühmt von dem Künstler, daß seine Bilder (Depictae tabulae) nach Italien, Spanien, Frankreich, England und anderen Orten der Welt infolge ihrer hohen Kunststufe ausgeführt worden seien (Epitome rer. Germ. c. 68). Man wird nicht irre gehen in der Annahme, daß die pomphafte Rede des Humanisten hier das, was von Schongauers Stichen galt, auch auf dessen Gemälde übertrug. In keinem Fall aber darf die Thätigkeit Schongauers als Maler zu gering angeschlagen und wohl gar die wenigen erhaltenen Gemälde als die wirkliche Summe seiner Thätigkeit als Maler betrachtet werden. Die Reformation und die Revolution, welche unter den kirchlichen Kunstwerken des Elsasses so gründlich aufräumte, läßt eine solche Annahme schon nicht zu. Das ändert dann freilich an der Thatsache nichts, daß heute der künstlerische Entwickelungsgang Schongauers aus seinen Stichen herausgelesen werden muß, daß die Gemälde dagegen nur ganz sprungweise seine Entwickelung skizzieren.**) Die Jugendperiode des Künstlers vertritt sein am besten beglaubigtes Werk, die Madonna im Rosenhag in St. Martin in Kolmar von 1473. Maria, überlebensgroß, sitzt in einer von bunten Vögeln belebten Rosenhecke, sie ist mit einem roten Untergewand und einem roten Mantel bekleidet; das Christuskind, das sie hält, legt seinen Arm durch die reichen blonden Haarflechten hindurch um den Hals Marias. Engel halten die goldne Krone über ihrem Haupt. Hinter der Rosenhecke ist Goldgrund. Der Einfluß Rogiers kann in diesem Werke nicht verkannt werden. Nicht bloß daß der Typus Rogiers von dem jungen Schongauer hier mit aller Treue nachgebildet wurde, auch die mageren eckigen Formen des Niederländers zeigen sowol Mutter als Kind. An sicherer Zeichnung, an Harmonie und Kraft der Farbe kommt Schongauer seinem Vorbild allerdings nicht gleich, aber an Tiefe der Empfindung, die hier durch einen Zug von Schwermut, der in den Augen Marias liegt, noch ergreifender wirkt, war er ihm voraus.***)

*) Auf der Rückseite des Münchener Bildes findet sich ein stark beschädigter Zettel mit folgender Inschrift:

Martin Schongauer genent hippsch martin von wegen seiner kunst geborn zu kolmar aber von seinen Öltern ain augspurger bur(ger) des geschlechtz u. s. w. Lichtdruckfacsimile des Porträts und der Inschrift in: Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen II. Taf. XII.

Über Schongauers Todesjahr vergl. D. Burckhardts Dissertation: Schongauer und seine Schule am Oberrhein.

**) Die eingehendere Darlegung des Entwickelungsganges Schongauers muß deshalb auch der Gesch. des Kupferstichs vorbehalten bleiben.

***) Abbildung in Lichtdruck, Kraus a. O. II. Taf. 3. Prof. Sepp in München besitzt eine Kopie der Madonna im Rosenhag, die Ende des 16. Jahrhunderts von einem Niederländer oder doch niederländisch geschulten Maler angefertigt worden sein dürfte. Man sieht auf der Sepp-schen Kopie, daß die abgeschnittenen Teile des Kolmarer Bildes die Taube des heiligen Geistes und den segnenden Gott-Vater enthielten.



Martin Schongauer: Madonna im Rosenhag.

Colmar, Münster (St. Martin)



In diese Periode fällt auch ein kleines Bildchen in der Louvre-Sammlung; hier sitzt die Maria auf einer Steinbank und reicht dem Kinde die Brust. Etwas später muß jene Passionsfolge entstanden sein, die aus der Dominikanerkirche in Kolmar in das dortige



Martin Schongauer: Grablegung. Kolmar.

Museum kam (Nr. 115—130). Sie besteht aus sechzehn Tafeln, die von dem Abendmahl bis zur Ausgießung des heiligen Geistes reichen. Acht Tafeln davon enthalten auf der Rückseite Szenen aus dem Leben Mariens. Mit der gestochenen Passion Schongauers hat der Gemäldecyklus keinen anderen Zusammenhang, als den, welchen

der gleiche Gegenstand mit sich bringt. Die einzelnen Motive sind selbständig gestaltet, und weisen auch dann auf die gereifte Einsicht eines tüchtigen Künstlers, wenn die Ausführung eine minder sichere Hand verrät. Das gilt gleich vom ersten Bild der Folge, vom Einzug, wo die edle Gestalt Christi, die markigen Typen der Apostel, der entzückend anmutige Knabe mit dem Palmzweige unten am Thore von Jerusalem auf eine sichere Künstlerhand weisen; im „Ölberg“ verrät den Meister die prächtige Gruppe der schlafenden Jünger, die Energie der Andacht bei Christus, die reiche, sorgfältig durchgeführte Landschaft. In der Gefangennahme steht die seelenvolle Schönheit Christi in scharfem Gegensatz zur burlesken Derbheit der Charakteristik der Häscher. In der „Kreuzschleppung“ tritt die Gestalt Christi noch bedeutender in ihrem Adel hervor als in dem entsprechenden Blatt der gestochenen Passion (B. 16), wie überhaupt die Linien der Komposition hier ruhiger, einfacher als dort sind. Welcher oberrheinische Künstler außer Schongauer wäre dann im stande gewesen, so viel Tiefe der Empfindung, solche Energie des Ausdrucks derselben mit einer so gemessenen edlen Linienführung, so kunstvollem Aufbau der Gruppe zu verbinden, wie dies in der „Grablegung“ der Fall ist. Und wie weich und edel ist hier der Leichnam Christi modelliert! In der „Vorhölle“ kann das halbwüchsige Engelspaar, das die Schleppe des Mantels Christi trägt, mit den anmutigen Himmelsbewohnern des Meisters von Liesborn wetteifern. Endlich, in der Darstellung des zweifelnden Thomas, welche feine Seelenmalerei: Thomas, ganz leidenschaftliche Sehnsucht, seinen Zweifel widerlegt zu finden, Christus mit der Miene liebender Trauer über den Jünger! Wirklich schwach ist nur die „Kreuzabnahme“ — der Ausdruck der Empfindung ist hier lahm, bei Magdalena von widerlicher Geziertheit. Die Bilder auf den Rückseiten der Passionstafeln haben sehr gelitten; einzelne — wie die allegorische Darstellung der unbefleckten Jungfrauenschaft Marias — weisen in ihrer Komposition mit Sicherheit auf Schongauer selbst. Die Passion ist ganz in Öl gemalt; wo landschaftliche Hintergründe, wurde der Goldton für die Luft beibehalten. Die Ausführung ist ungleichmäßig; der heutige Eindruck ist aber doch vielfach durch die ungeschickte Übermalung bestimmt. Immerhin bleibt die Thatsache bestehen, daß in mehreren Darstellungen die Ausführung hinter dem Entwurf zurückgeblieben sei, daß wenig geschulte Gesellenhände mit thätig gewesen, und daß die Hand des Meisters nicht immer gleich energisch nachgearbeitet habe. Diesen Cyklus aber wegen solcher Ungleichmäßigkeit aus der Liste der Werke Schongauers streichen zu wollen, hieße ebenso die künstlerische Art Schongauers, wie das System der damaligen Arbeitsführung in Künstlerwerkstätten verkennen. Rogiers Einfluß tritt in der gemalten Passion schon stark zurück, er läßt sich in bestimmten Einzelheiten kaum mehr greifen, mehr dagegen macht sich das heimische Element breit. Die Häscher, Büttel, Knechte können ihre Blutsverwandtschaft mit dem verlotterten Gesindel, das sich in Isenmanns Passionsszenen herumtreibt, nicht verleugnen (ein in der Werkstätte Isenmanns gebildeter Gehilfe, der aber in nichts über Isenmann hinauskam, malte Christus im Tempel auf der Rückseite eines der Passionsbilder), doch hat Schongauer die Lust an der Karikatur zum mindesten bei der gemalten Passion etwas gedämpft, bei aller Häßlichkeit, die er zu Hilfe rief, um das Böse und Gemeine zum Ausdruck zu bringen, die Grenze nie überschritten, wo im anatomischen Sinne die Mißgeburt beginnt, wie dies bei Isenmann öfters der Fall ist. Und um wie viel

sein Realismus über Isenmann hinaus, aber auch über die gleichzeitigen Kölner hinaus, schon damals geläutert war, beweisen seine Apostelcharaktere, beweist vor allem sein Christus, der auch in der höchsten Energie des Leidens die ihm eigenen Züge bewahrt: Milde ohne Weichlichkeit, Würde verbunden mit Anmut, geistige Hoheit; erst Dürer stellte ein Christusideal hin, welches, wenn auch nicht ergreifenderer doch erhabenerer Art gewesen ist.

Schongauer blieb auf der Stelle, auf welcher ihn die Passion zeigte, nicht lange stehen; die Kunst der Zeitgenossen konnte ihm nur Anregungen geben, nicht mehr, auch dem Bann des Mächtigsten entrang er sich, wie dies sein Verhältnis zu Rogier zeigt, seine eigentliche Lehrmeisterin war die Natur. Da lockte ihn aber viel weniger das Ungewöhnliche, Regelwidrige, als das Normale; für jede Erscheinung des Lebens war sein Auge offen, man nehme z. B. jene aus des Künstlers Jugend herrührende, reizende Handzeichnung, welche ein Mädchen darstellt, das das Feuer anfacht, oder den Stich: der Gang zum Markte (B. 88).*) Dieser Verkehr mit der Wirklichkeit war bei Schongauer durch angebornen Sinn für Maß und Schönheit geregelt, kein Wunder deshalb, daß sein Realismus, ohne an Lebensenergie zu verlieren, der Anmut nicht feindlich in den Weg sich stellte. So lag auch jetzt der Fortschritt in Schongauers Entwickelung in Schmeidigung der Formen, in größerer Gemessenheit des Ausdrucks. Der Gesichtstypus seiner weiblichen Gestalten ist ein feines Oval geworden, die früher nach Rogiers Vorbild oben vorspringende Stirn ist verschwunden, die Backenknochen sind minder kräftig entwickelt, die Nase ist feiner, der Mund zierlicher, ein Ausdruck weiblicher Milde ist den Köpfen eigen. Die Körper sind schlank und biegsam, doch behalten sie die früheren hageren, etwas eckigen Formen. Am besten kann man diese Fortentwickelung in den Stichen dieser Periode verfolgen, doch fehlt auch ein Denkmal der Tafelmalerei aus dieser Zeit nicht. Es sind dies zwei Altarflügel, die wahrscheinlich einen Schrein, der eine holzgeschnitzte Madonna enthielt, schlossen. Die äußere Seite der beiden Flügel zeigt die Verkündigung, die innere die Anbetung des Kindes durch Maria und den heiligen Abt Antonius. Vor Antonius kniet der Donator mit dem Wappen der Orliac, ein Orliac war 1466—1490 Präzeptor von Isenheim; dessen Nachfolger im Amte Guersi ließ dann, wohl gelegentlich einer Restauration, oder was wahrscheinlicher, bei Herstellung der Holzschnitzerei im Schrein, sein Wappen auf dem Bilde der Anbetung anbringen. Daß die gleiche Hand sämtliche Malereien dieser Altarflügel ausführte, ist zweifellos, und ebenso läßt sich an keinen anderen Künstler als an Schongauer selbst als Meister denken. Die Maria in der Verkündigung gemahnt noch in ihrem Typus an die Madonna im Rosenhag, aber der Engel ist von freier Schönheit. Die Maria in der Anbetung wendet uns ein Gesicht zu, das nicht bloß durch regelmäßigere Formen, sondern auch durch Lieblichkeit und Milde im Ausdruck die Madonna im Rosenhag übertrifft. Der heilige Antonius ist eine mächtige Gestalt mit charaktervollem Kopf und merkwürdig sorgfältig und doch ohne Kleinlichkeit modellierten

---

*) Erstere Federzeichnung befindet sich im British Museum, sie wurde von Sidney Colvin im Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsammlungen veröffentlicht (1885) S. 69 fg.; auch wenn die Jahreszahl später darauf gesetzt sein sollte, weist die Zeichnung selbst zweifellos auf die Jugendperiode des Künstlers.

Händen — wohl geeignet, daß Grünewald, als er später für die gleiche Kirche sein Hauptwerk schuf, sich daran begeistern konnte. Nur die malerische Behandlung ist nicht breiter geworden; der Zeichner war bei Schongauer immer größer als der Maler — begreiflich bei einem Künstler, der in so hervorragender Weise auf dem Gebiete der Stichtechnik sich bethätigte. Die Zeugnisse der weiteren Entwickelung Schongauers bieten nun fast ausschließlich seine Stiche. So sehr wie Schongauer streifte kein zweiter zeitgenössischer Künstler dem Realismus alle Herbheit ab. Diese feinen biegsamen Gestalten heiliger Frauen und Jungfrauen erinnern an die Idealgestalten des vierzehnten Jahrhunderts, aber in diese Formen ist doch das Ergebnis rastlosen Naturstudiums geborgen. Fest und sicher sind die Glieder aneinander gefügt, die Hände sind zwar noch immer zu mager, aber sie sind tüchtig durchgearbeitet, die Gelenke in richtiger Weise angegeben. Das oval gerundete Gesicht hat im Vergleich zu früher noch mehr an Regelmäßigkeit gewonnen, ohne daß der Eindruck schlichter Natürlichkeit mangelte. Nur die Gewandung macht sich nicht ganz von der Unsitte überladenen Gefältels frei, dringt nicht immer zu jener Einfachheit durch, welche den jüngeren Zeitgenossen Zeitblom auszeichnete. Die Folge der klugen und thörichten Jungfrauen (B. 77—88) bildet schon den Übergang zu diesem Höhepunkt Schongauerscher Entwickelung; die entzückend schöne Idealfigur der heil. Agnes (B. 62), die Wappenfolge (B. 96—105), der thronende Christus und Maria (B. 71) geben eine Andeutung dessen, was Schongauer auf der Höhe selbst leistete. Von Tafelbildern weisen nur zwei auf die künstlerischen Erfolge Schongauers in dieser Periode hin: zwei kleine Bildchen, jedes die heilige Familie darstellend, das eine in der Pinakothek in München (Nr. 174), das andere in der kais. Galerie in Wien (Nr. 1683). In dem Münchner Bildchen sitzt Maria auf einer Rasenbank und hält das Kind auf dem Schoße, dem sie eine Blume reicht, Joseph steht weiter rückwärts im Stall; im Wiener Bildchen sitzt Maria im Inneren des Stalls und reicht dem Kind, das auf ihrem Schoße steht, eine Beere, die sie von einer Weintraube abgelöst hat. Als Maler hat Schongauer nie mehr geleistet als in dem Münchner Bildchen. So fein und sorgsam die Formen durchgearbeitet sind, so achtsam der Natur in kleinsten Dingen Rechnung getragen, ist hier doch wirklich koloristische Stimmung vorhanden. Die Dämmerung des Abends, die über der Landschaft liegt (natürlicher Himmel!), mildert die Kraft der Lokalfarben und faßt die hellsten Töne — das kräftige Rot des Unterkleides und des Mantels der Maria, dann des Tuches, das Josephs Kopf umwickelt und auf die Schultern fällt, und das satte Blau des Rockes Josephs — zu einem milden Akkord zusammen.*)

Die letzten Lebensjahre Schongauers waren der Malerei gewidmet, denn Aufträge zur Herstellung von Altarbildern riefen ihn wohl nach Breisach und hielten

---

*) Von mehreren wird eine kleine Madonna, früher im Besitze von Gontard, jetzt im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M., Schongauer zugewiesen (Repert. f. KW. VII. S. 44), von Woltmann ein Madonnenbildchen, das aus dem Besitze von Klinkosch in Wien in den von Edmund Rothschild in Paris kam (Woltmann-Wörmann, Gesch. d. Malerei II. S. 108); ich kann in dem erstgenannten Bildchen die Hand Schongauers nicht mit Bestimmtheit erkennen, das Bildchen bei Rothschild sah ich nie, muß mich also des Versuches, dieses in die Entwickelung Schongauers einzureihen, enthalten.

ihn dort fest. Wir wissen, daß dort am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts unter dem Lettner des Münsters drei neue Altäre aufgestellt wurden; waren sie Schongauers Werk oder doch von ihm begonnen worden? Man muß die Antwort schuldig bleiben, sie gingen wie vieles andere bei dem Brande des Münsters am Ende des vorigen Jahrhunderts zu Grunde.

Schongauer war an Umfang der Phantasie, an Reichtum gestaltender Kraft ein echter Vorfahre Dürers; nur der grübelnde Tiefsinn des eigentlichen Verkünders deutscher Renaissance, der bei diesem sowohl der Auffassung der Stoffe wie der Entwickelung der Form zu gute kam, fehlte ihm. Wie reich ist der Stoffkreis, an den sich seine Gestaltung wagt; das Phantastische mangelt darin so wenig (Versuchung des heiligen Antonius B. 47) wie die dem Leben der Zeit unmittelbar entlehnten Motive. Gleich reich ist die Leiter von Stimmungen, die er beherrscht; wie entzückend malt er in naivem Legendenton die Poesie des heiligen Familienlebens (Ruhe auf der Flucht, B. 7), welch reiche Lyrik steht ihm zu Gebote bei Schilderung mitleidender Liebe, und welche dramatische Kraft und Regsamkeit ist ihm eigen in Vorführung großer biblischer Hergänge, z. B. in dem berühmten Blatt der Kreuztragung (B. 21). Entsprechend reich war seine Formensprache, welche an Derbheit mit dem populären Realismus der Volksschauspiele wetteiferte, und die wieder bis zum Ausdruck zartester Anmut sich schmeidigen konnte. Ein Künstler, der die Natur so zu meistern wußte, der innerlich so voll von Figuren war, mußte auf die Zeitgenossen einen mächtigen Einfluß gewinnen. Kein Wunder deshalb, daß Schongauers Kunstweise die Gegenden des Oberrheins mit der Schweiz so lange beherrschte, bis sie durch den Einfluß eines noch Mächtigeren, nämlich Dürers, verdrängt ward. Zunächst blieb auch noch Kolmar der Stützpunkt dieses Einflusses, da Martins Bruder Ludwig, der vorher namentlich in Ulm (er erhielt dort 1479 das Bürgerrecht) und Augsburg (er wurde dort 1486 Bürger) gewirkt hatte, die Werkstatt im Betrieb erhielt und deren Leitung übernahm. Von Ludwigs Werken der Tafelmalerei läßt sich nicht eines mit Bestimmtheit nachweisen, und doch muß diese schon vor Übernahme der Kolmarer Werkstätte eine umfangreiche gewesen sein (in Augsburg nahm er Lehrlinge auf 1486, 1488, 1490); es wäre ja möglich, daß die vier Altarblätter, welche aus der Kirche des Dorfes Knoringen in den Augsburger Dom kamen, auf seine Hand zurückgehen. Sie stellen vier Szenen aus dem Marienleben: Geburt Christi, Anbetung der Könige, Tod Mariens und Krönung Mariens dar. Die Augsburgische Kunstweise ist hier nicht frei von Schongauerschen Einflüssen, zum mindesten ist die Maria in der Geburt von Schongauerscher Art. Die Farbe ist viel kräftiger, bunter, als bei Schongauer, und weist eben auf einen Vertreter der eigentlich schwäbischen Schule. Ludwig Schongauer würde durch seine Person diese Berührung Kolmarer und Augsburger Kunstweise erklären. Auch die zahlreichen eigentlichen Schulbilder bleiben namenlos. Man kann Gruppen nachweisen, welche den einzelnen Stilperioden Schongauers näher oder ferner stehen, aber authentische Namen aus des Meisters Gehilfenschar bleiben verschwiegen.*) In den Kirchen des Elsaß ist manches erhalten, anderes befindet sich in

*) Den Versuch, die Werke der Schule Schongauers nach Gruppen zu ordnen, welche den einzelnen Stilperioden des Meisters entsprechen, siehe bei D. Burckhardt a. O.

öffentlichen Sammlungen, so besonders in denen von Kolmar, Basel, Sigmaringen, Karlsruhe, Darmstadt, Mainz. Von Kirchen sind es namentlich Alt St. Peter in Straßburg, die Spitalkirche in Kolmar, die Spitalkapelle in Oberehnheim, die Kirche in Bühl, welche zweifellose Leistungen der Schongauerschule besitzen. Das sogenannte Schongaueraltärchen in der Sakristei des Ulmer Münsters von 1484 mit vier Passionsszenen (nach Stichen Schongauers) gehört, wie auch die Färbung zeigt, der unmittelbaren Schule Schongauers an. Hervorgehoben seien auch zwei Altarflügel im Besitz der Familie Burckhardt-Thurneisen in Basel mit Szenen aus dem Leben der heil. Juliana auf den inneren und den Gestalten der beiden Johannes auf den äußeren Seiten. Auf Schongauer selbst können zwar diese Arbeiten nicht zurückgeführt werden, doch die Milde und Weichheit, der poetische Reiz der Juliana und der Engelsgestalt weisen auf einen Künstler, der nicht bloß äußerlich zur Gefolgschaft Schongauers gehörte, sondern auch etwas von dessen Geist besaß.

Unabhängig von Schongauer hielt sich nur jener Maler, der ca. 1470 die Maria unter dem Kreuze mit dem Leichnam des Sohnes auf dem Schoße für die Pfarrkirche zu Isenheim malte, die von dort in das Museum in Kolmar kam (Nr. 161). Monumentaler Aufbau der Komposition, plastische Herausarbeitung der Formen, mächtige Empfindung, die sich aber ohne Heftigkeit äußert, weisen viel eher auf einen Maler, der von norditalienischer Kunst seine Anregungen erhalten hatte, als auf einen Nachfolger der Niederländer. In der Zeichnung des nackten Christusleichnams zeigt der Künstler zwar kein besseres anatomisches Verständnis, als es den übrigen deutschen Zeitgenossen eigen war, aber es deutet doch auf eine für jene Zeit nicht gewöhnliche Meisterschaft über die Natur, wie Schönheit der Formen und wahrer Ausdruck tiefer Empfindung im Antlitz der Maria in Übereinstimmung gebracht wurden. Auch die Farbe mit ihrem kühlen Gesamtton, den feinen grauen Schatten im Fleische haben mit den malerischen Grundsätzen der Niederländer und der unter ihrem Einfluß stehenden Deutschen nichts gemein.

Weiter östlich waren Ulm und Augsburg Hauptorte der schwäbischen Malerschule. Das ganze Mittelalter hindurch hatte Schwaben in Kunst und Dichtung erfolgreich den Wettbewerb mit den übrigen Landschaften aufgenommen. Auch Ulm nahm eine hervorragende Stellung bei diesem Wettbewerb ein. Im Jahre 1377 begann der Bau des Münsters; das konnte nur geeignet sein, in der Heimat selbst künstlerische Kräfte zu wecken und aus der Fremde heranzuziehen. An so einer Bauhütte fanden ja nicht bloß Bauleute, sondern auch Bildner und Maler reiche Beschäftigung. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fehlt auch bereits der Meister nicht, welcher so viel Begabung und künstlerische Individualität besaß, daß er der Gründer einer Lokalschule werden konnte: es ist dies Hans Schüchlin. Sein Geburtsjahr wird nahe um 1440 angesetzt werden können, da er 1469 bereits ein bekannter Meister war, dem die Herren von Gemmingen für ihre Begräbniskirche in Tiefenbronn den Hochaltar in Auftrag gaben. Man hört dann noch von ihm, daß er 1495 ein Altargemälde für die Mauritiuskirche in Lorch und früher noch gemeinsam mit Zeitblom für die Kirche in Münster bei Augsburg einen Flügelaltar lieferte. Im Jahre 1493 war er Mitglied und Ältester der 1473 gegründeten Lucasbrüderschaft bei den

Wengen gewesen, daß er 1497 bis 1502 Kirchbaupfleger des dortigen Münsters war und 1505 dort verstarb. Nach den Würden und Ämtern zu schließen, die er in seiner Vaterstadt bekleidete, muß er dort großes Ansehen genossen haben. Nicht mit Unrecht, wie das Werk, auf welches hauptsächlich die Würdigung Schüchlins angewiesen ist, der Hochaltar in Tiefenbronn, beweist. Bei geschlossenen Flügeln erblickt man vier Szenen aus dem Leben Mariens: die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Die Staffel zeigt das Brustbild Christi mit den Insignien Gottes des Vaters, Tiara und Weltkugel, in der Mitte der Apostel. Öffnet man die Flügel, so wird im Schrein die Abnahme Christi vom Kreuz und Christi Leichnam im Schoße Mariens in Holzschnitzerei sichtbar, während auf den Flügeln die Verspottung Christi, die Kreuzschleppung, die Grablegung und die Auferstehung dargestellt sind. Der Opfertod Christi am Kreuz ist wieder in Holzschnitzerei ausgeführt, und zwar als Abschluß des Altars oberhalb des Schreins. Auch die Rückseite des Schreins ist bemalt: der Staffel entsprechend die Brustbilder von vier Kirchenvätern, dann an der Wand sechs überlebensgroße Heiligen-Gestalten, die aber zur Charakteristik des Meisters nichts beitragen, da sie schwache Arbeiten von Gehilfenhänden sind. Als eine künstlerische Persönlichkeit von scharf ausgesprochener Eigenart erweist sich Schüchlin in diesem Werke nicht, aber die normale Entwickelung der deutschen Malerei im fünfzehnten Jahrhundert hat an ihm einen ihrer tüchtigsten Vertreter. Für die Anregungen, die er erfahren, fehlen in dieser Leistung die Andeutungen nicht. Auf die Bekanntschaft mit der kölnischen und niederländischen Schule deuten ebenso die Darstellungen aus dem Marienleben, wie die Passionsszenen. Aber er stand doch nicht ohne eigene Richtung diesen Einflüssen gegenüber; weder das ungestüme Pathos Rogiers, noch der ungeklärte, derbe Realismus des Meisters der Lyversbergschen Passion fanden in ihm einen Nachahmer. Eher ist Locheners Einwirkung zu erweisen, und in viel schärferem Maße die abgeklärte Ruhe des Dierick Bouts. Es gebricht ihm nicht an echter Empfindung, nur bewahrt er eine gewisse Milde im Ausdruck derselben, wie die Grablegung beweist. Auch seine Charakteristik erhält sich eine Mitteltemperatur. Sein Typus Christi steht an Idealität zweifellos erheblich unter dem Schongauers zurück, dafür besitzen aber auch noch seine Schergen das Normale der Bildung im höheren Maße als bei Schongauer. Im Vergleich zu Wolgemuth ist er gründlicher, ernster; das merkt man besonders an seinen Frauengestalten, die durchaus Individuen sind, nichts von dem Puppenhaften haben, das öfters bei den Frauen in Wolgemuths Bildern stören wird. Bezeichnend für den Frauentypus Schüchlins sind die großen runden Augen, das streng Symmetrische der Bogen der Augenlider und der Augenbrauen. Auch die Behandlung des Nackten zeugt für die ernste, doch nicht aufdringliche Art Schüchlins zu charakterisieren: der Christusleichnam ist gleichmäßig modelliert und von einer im ganzen tüchtigen anatomischen Durchbildung. In der Gewandbehandlung ist Schüchlin allen oberdeutschen Zeitgenossen an klarer einfacher Anordnung der Motive, an großem und freiem Wurf der Falten voraus; Zeitblom brauchte hierin nur an ihn anzuknüpfen. Für das hochentwickelte Raumgefühl des Künstlers giebt die Stube, in der die Verkündigung vor sich geht, und die Landschaft in dem Bilde der Anbetung der Könige genügend Zeugnis. Bei den dort ausgeführten Baulichkeiten

wendet Schüchlin nie den Spitzbogen, sondern nur den Rundbogen, öfters überhöht, an. Seine praktische Kenntnis der Perspektive bewährt der Künstler besonders in der Kreuzschleppung, wo man von dem höher gelegenen Wege aus in die Straßen und Höfe der Stadt hineinsieht. Auf den Außenseiten der Flügel hat die Landschaft schon durchaus natürlichen Himmel erhalten, während auf den inneren Seiten der feierlichen Wirkung zuliebe die natürliche Farbe des Himmels durch den Goldgrund ersetzt ist. Das Kolorit im ganzen ist kräftig, ohne bunt zu sein, das Inkarnat hat bei den älteren Männern einen bräunlichen, bei den Frauen und jungen Männern einen hellen, rein rötlichen Ton mit grauem Schatten*). Das Altarwerk in Tiefenbronn hat Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht; nichts ehrender für Schüchlin, als daß auch Schongauer Erinnerungen davon verwertete. Die Grablegung in der gemalten Schongauerschen Passion stimmt so sehr mit der Schüchlinschen in der Komposition überein, daß man auf bloßen Zufall dies nicht zurückführen kann. Ebenso hat Schongauer aus der Kreuzschleppung Schüchlins die Gruppe der leidenden Frauen mit Johannes in seinen großen Stich der Kreuzschleppung herübergenommen und ihnen die gleiche Stelle wie jener, im Mittelgrund, in dem Thalweg zwischen den beiden Höhenzügen, zugewiesen. Ein zweites durch Inschrift sicher gestelltes Werk des Schüchlin war vor seiner völligen Übermalung der Flügelaltar, welchen der Künstler gemeinsam mit Zeitblom für die Kirche im Dorfe Münster bei Augsburg malte. Das Werk, das sich jetzt in der Nationalgalerie in Pest (Nr. 185) befindet, stellt im Mittelbilde Maria mit dem Kinde (auf Goldgrund), auf den Flügeln je drei Heilige — Augustinus, Johannes d. T., Bartholomäus, Florian, Johannes d. E., Sebastian — dar. Von nicht mehr urkundlich gesicherten, doch stilistisch auf Schüchlin weisenden Arbeiten seien genannt: eine große Kreuzigung in St. Georg in Dünkelsbühl (der Gekreuzigte in Holz geschnitzt), wahrscheinlich früher als das Tiefenbronner Werk, noch etwas hart in der Modellierung, besonders der Gewandung, aber gehalten und edel in der Bewegung, auch besonders innig im Ausdruck der Empfindung; ferner eine Beweinung Christi auf Schloß Meffersdorf in Schlesien von 1483 und endlich eine Grablegung in der Galerie in Bamberg (No. 10).

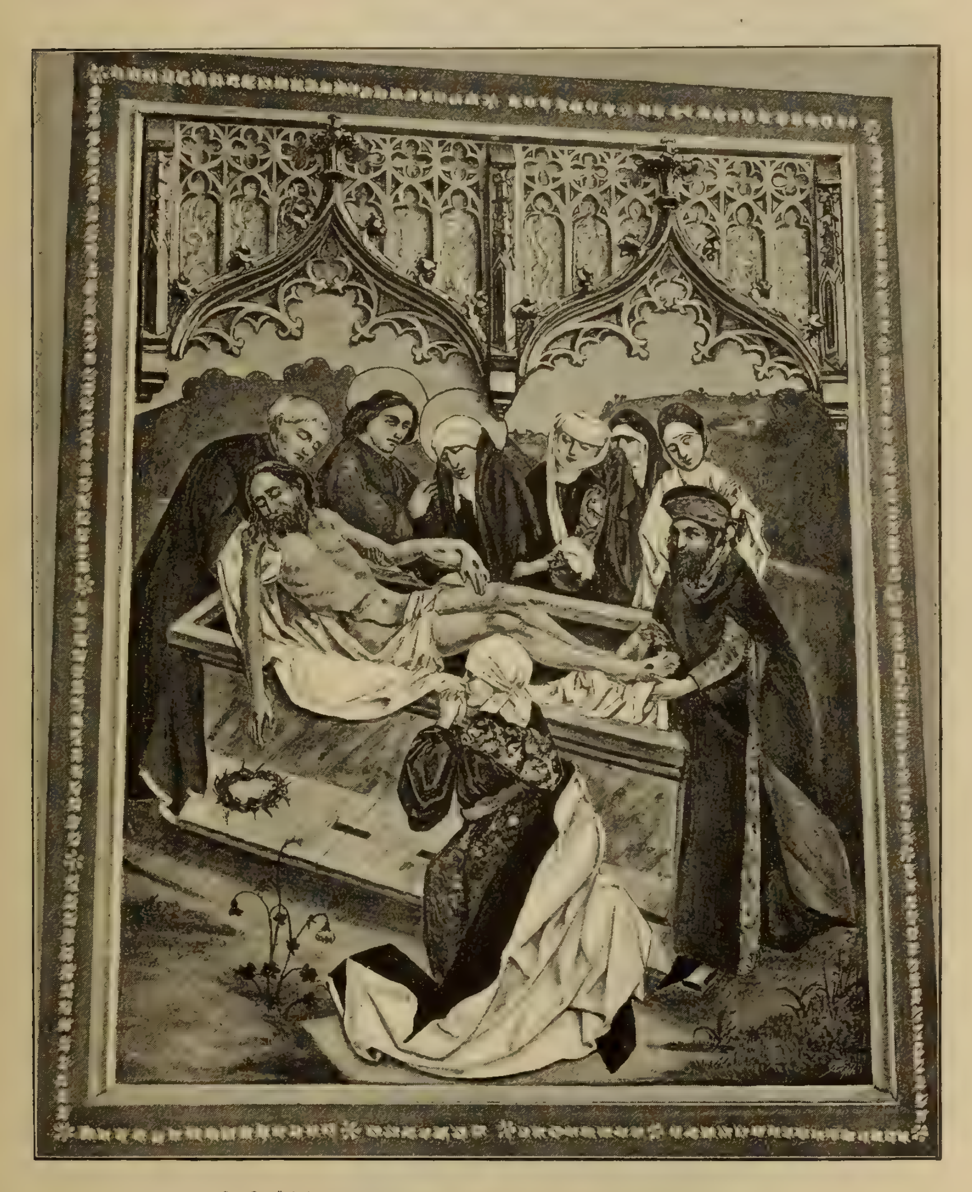
Schüchlins hervorragender Schüler ist Bartholme Zeitblom gewesen; so lautet die Überlieferung, die durch geschichtliche Thatsachen und durch stilistische Analogien gestützt wird. Das Geburtsjahr Zeitbloms ist unbekannt; es dürfte zwischen 1450 und 1455 anzusetzen sein. Da er sich nämlich erst 1483 verheiratete und zwar mit der Tochter Schüchlins und ferner erst seit 1484 in den Ulmer Bürgerbüchern erscheint, also wohl auch nicht viele Jahre früher das Meisterrecht erlangt hat, so wäre es unzulässig sein Geburtsjahr unter 1450 herabzusetzen.**) Im Jahre 1487 befand er sich mit seiner jungen Gattin in Kirchheim, wo beide sich den durch Graf Eberhard den

---

*) Rückwärts findet sich die Inschrift: Im MCCCCLXVIIII Jare ward dissi Daffel uff gesetz uñ gantz uſs gema uff sant Stefās tag des bapst uñ gemacht ze ulm vō hannsē schuchlīn maler. In Anfang der sechziger Jahre wurde sie trefflich restauriert.

**) Selbst wenn die als Jugendwerke zu besprechenden Stuttgarter Tafeln wirklich zu dem Altarwerk gehörten, von dem die Predella sich noch an Ort und Stelle in der Kirche von Kilchberg befindet, so datierte das älteste bekannte Werk Zeitbloms von 1478: denn so lautet das Datum auf der Staffel, nicht aber 1473, wie sich öfter angegeben findet.

Jüngeren hart bedrängten Nonnen des Klosters St. Johann d. T. durch heimliches Zutragen von Speise hilfreich erwiesen. Neben seinem Schwiegervater erscheint Bartholme Zeitblom 1499 als Abgeordneter der Lucasbrüderschaft zu den Wengen;



H. Schüchlin: Grablegung. Aus dem Altarwerk in Tiefenbronn.

gegen 1517 muß er gestorben sein, da im Bürgerverzeichnisse in diesem Jahre sein Name zum letztenmale sich verzeichnet findet. Der Münsterer Altar war vielleicht die früheste künstlerische Leistung des Meister Zeitblom; da aber hier sein Anteil nicht mehr umgrenzt werden kann, so müssen die angeblich aus der Kirche von Kilchberg bei

Tübingen stammenden Altarflügel im Stuttgarter Museum (Nr. 423, 429, 440, 444) mit den fast lebensgroßen Gestalten der Heiligen Georg, Florian, Johannes d. T. und Margaretha allein die Kenntnis der ersten Stilperiode des Künstlers vermitteln. Margaretha und Florian stehen hinter roten Teppichen, die sich von blauem Grund abheben, Georg und Johannes hinter grünen Teppichen. Die Köpfe haben noch ziemlich rundliche Formen, die Haltung ist steif (z. B. Georg), die Armbewegung des Johannes hölzern. Die Gewandbehandlung hat sich von dem künstlerischen Tagesgeschmack — gehäuftes scharfbrüchiges Gefältel — noch nicht befreit. Die Farben sind hell und kräftig, aber nicht ganz harmonisch gestimmt. Kurz alles deutet noch auf die Befangenheit eines Künstlers, der noch in den Anfängen seiner Entwickelung steht. Aber auch die Tüchtigkeit des Meisters kündet sich schon an in der Sicherheit der Zeichnung, in der soliden Charakteristik der nachdenklichen Köpfe*). In naher Beziehung zu diesen Kilchberger Flügeln stehen vier kleinere Tafeln, von welchen zwei mit dem heil. Georg und dem heil. Valentin sich im Stuttgarter Museum (Nr. 424 und 425) und zwei andere mit dem heil. Florian und dem heil. Antonius in der Pinakothek in München (Nr. 180 und 181) befinden. Der heilige Georg und der heil. Florian sind nur kleinere Wiederholungen des Kilchberger Flügels. Ein kleiner Flügelaltar im National-Museum zu München (S. IX. Nr. 27; die Staffel gehört nicht zu dem Altar) mit Maria zwischen zwei Bischöfen auf dem Mittelbilde, dem heiligen Sebastian und heil. Rochus auf den inneren Seiten, dem heiligen Nikolaus und heil. Joseph (?) auf den äußeren Seiten der Flügel, ist schon vorgeschrittener. Maria zeigt bereits den entwickelten Frauentypus Zeitbloms: ein etwas hageres Gesichtchen mit schmalem Kinn, fein geschnittenem Mund (bei älteren Frauen ist die Unterlippe gewöhnlich etwas schmaler als die Oberlippe gebildet), die Oberlippe in der Mitte mit feinem Zäpfchen, sanften mandelförmigen Augen mit niedrig stehenden Brauen, länglicher Nase, nicht zu hoher Stirn, umrahmt von reichen, weichen, blonden Haaren, die wie etwas angefeuchtet, in Strähnen sich auf die Schultern legen. Das älteste datierte Werk Zeitbloms stammt aus dem Jahre 1488. Es ist der im Auftrag des Bischofs Friedrich von Zollern zu Augsburg für die Wallfahrtskirche von Hausen gestiftete Altar, welcher jetzt in der Altertümer-Sammlung in Stuttgart aufgestellt ist. Auch hier haben nur die Flügel Malereien erhalten (der Schrein zeigt in Holzschnitzerei die heil. Maria mit dem Kinde, die Heiligen Ulrich und Konrad): auf den äußeren Seiten eine Darstellung des Ölbergs, auf den inneren die Heiligen Nikolaus und Franciscus. Die Gruppe der Jünger auf dem Ölberg weist Linien einer fast idealen Schönheit auf, Franciscus und Nikolaus dagegen sind Charaktere, welche an Ernst der Durchbildung, Gemessenheit der Haltung nur wenig mehr hinter den Meisterleistungen Zeitbloms

---

*) Die Tafeln stammen aus dem Besitze des Obertribunalprokurators Abel; dieser versicherte Harzen, daß sie nicht aus der Dorfkirche von Kilchberg kämen (vergl. Naumann's Archiv f. zeichnende Kunst VI. S. 12); aus der Schloßkapelle zu Kilchberg, wo noch die Staffel eines Altarwerkes mit der Inschrift bartolome zeitblom maler zu ulm vorhanden ist, können sie aber auch kaum herrühren, da ein Flügel dieses Altars mit einem knieenden Ritter sich noch bei dem jetzigen Schloßbesitzer, Herrn von Tessin, befindet. Herr Dr. H. Holtzinger, der auf die Bitte des Verfassers Forschungen über die Herkunft der Stuttgarter Tafeln und ihr Verhältnis zu Kilchberg anstellte, konnte trotz eifrigen Bemühens zu einem bestimmten Ergebnis nicht gelangen.

zurückstehen. Ebenso hat die Gewandung das gehäufte knitterige Gefältel, von dem die Jugendwerke noch nicht frei waren, völlig verloren und zeigt bereits die edle einfache, auf einige Hauptmotive zurückgeführte Anordnung, durch welche Zeitblom allen Zeitgenossen voranging. Wie in dieser Richtung Schüchlin auf ihn einwirken konnte, wurde früher angedeutet. In die Nähe dieses Werkes gehören zwei große und zwei kleinere Tafeln in der Pfarrkirche von Bingen bei Sigmaringen, auf den ersteren die Anbetung des Kindes durch die Hirten und die Anbetung der Könige, auf den letzteren die Beschneidung und der Tod Mariens. Der Tod Mariens weist auf die Grenzen der Kraft Zeitbloms, die er auch in späterer Zeit nicht überschritten hat: es fehlt ihm jeder Zug zum Dramatiker, mächtige Bewegung, heißer wallende Empfindung finden bei ihm keinen Ausdruck. In seinem Tode Mariens beschäftigt die Apostel mehr das Wunder des seligen Hingangs als der Schmerz des Abschieds von der Mutter ihres Herrn und Meisters. Den feinsinnigen Koloristen verrät hier am meisten das Bild der Anbetung der Könige. Das Museum von Sig=



Zeitblom: Vera Icon. Aus dem Eschacher Altar. (Berlin, k. Galerie.)

maringen besitzt acht Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben (Nr. 132—139), welche den Bildern in Bingen ganz nahe stehen. Hierher gehören auch zwei Flügelbilder in der Galerie in Donaueschingen (Nr. 41 und 42): die Heimsuchung auf dem einen und die Heiligen Magdalena und Ursula auf dem anderen, dann zwei diesen entsprechende Kniestücke in der Kunsthalle zu Karlsruhe (Nr. 42 und 43): der Heil. Mauritius und Sebastian und Laurentius und Virgilius — hier und dort Gestalten von jener Gediegenheit der Durchbildung, jener starken Beseelung, wie sie nur Zeitbloms eigene Hand zu schaffen vermochte. Den künstlerischen Höhepunkt von Zeitbloms Schaffen bedeuten einige Altäre, deren Entstehungszeit in die zweite Hälfte der neunziger Jahre fällt. Zunächst der Altar für die Pfarrkirche zu Eschach, dessen Flügel und rückwärtige Staffel im Museum in Stuttgart (Nr. 411, 412, 421, 422, 426, 427, 439 und 443), die vordere Staffel aber in der kgl. Galerie zu Berlin (Nr. 606 A) mit der Vera Icon sich befinden. An den Gestalten der beiden Johannes auf den äußeren Seiten der Flügel merkt man am besten, welchen weiten Weg die Entwickelung des Künstlers seit dem sogenannten Kilchberg-Altar zurückgelegt hat — und zwar nicht bloß in allem, was den schaffenden Künstler überhaupt bezeichnet, sondern auch als Maler. Für Johannes d. T. ist genau dieselbe Haltung und Stellung beibehalten, wie im Altar von Kilchberg. Aber um wie vieles ist der Ausdruck des Kopfes edler und vergeistigter, wie frei ist die Bewegung des Armes gegeben, in wie einfachen, edlen Linien fällt die Gewandung! Die Formen haben das Harte, Eckige verloren, wie überhaupt der Künstler hier eine Weichheit der Modellierung zeigt, die an italienische Künstler vom Ausgang des Jahrhunderts erinnert. Dazu ist keine Form vernachlässigt, die meisterhaft durchgearbeiteten Hände beweisen dies am besten. Auch die Farbe ist hier auf einen tiefen und bewundernswert leuchtkräftigen Ton gestimmt, der für die koloristische Empfindung Zeitbloms glänzendes Zeugnis ablegt. Johannes d. E. trägt ein rotes Untergewand und grünen Mantel, Johannes d. T. das härene Unterkleid und darüber einen violetten Mantel. So lassen die mehr neutralen Töne der Gewandung Johannes d. T. den mächtigen Doppelton der Gewandung Johannes d. E. in gesänftigter Art ausklingen. Meisterleistungen individualisierender Charakteristik sind auch die Brustbilder der vier Kirchenväter von der Predella. Auf den inneren Seiten der Flügel ist die Verkündigung und Heimsuchung dargestellt; Elisabeth, wie immer bei Zeitblom mit einem etwas leidenden Zug um den Mund, Maria in der Verkündigung von jenem schlichten Mädchentypus, der nicht durch schöne Formen, wohl aber durch die Reinheit der Empfindung fesselt. In der Vera Icon ist der Christuskopf durch besonderen Formenadel, die Engel durch hohen Liebreiz ausgezeichnet. Ein zweites Werk dieser Periode ist der vom Abte Heinrich Faber für die Kirche zu Blaubeuren bei Ulm bestellte Hochaltar, der 1496 vollendet wurde. Der Altar ist doppelflügelig; die Malereien beschränken sich auf die äußeren Seiten der inneren Flügel und auf die beiden Seiten der äußeren Flügel. Bei geschlossenen inneren und geöffneten äußeren Flügeln sieht man die Geschichte Johannes d. T. in sechzehn ziemlich großen Feldern auf Goldgrund dargestellt; die Außenseiten der äußeren Flügel sind mit vier Passionsszenen bedeckt, die Rückseite des Schreins mit überlebensgroßen Heiligengestalten. An diesem Werke waren neben Zeitblom Gesellenhände stark beteiligt, besonders gilt dies von den Passionsszenen.

In den Heiligengestalten der Rückwand dagegen, dann in den maßvoll bewegten Szenen der Johanneslegende findet man die Vorzüge des Meisters selbst wieder, aber auch dessen Schwäche, wenn es sich um eine dramatisch lebhafte Schilderung handelt. Das dritte Werk, das hierher gehört, ist der Altar, welcher für die Kirche von Heerberg im Kocherthale entstand; er ist jetzt in der ursprünglichen Gestalt in der Stuttgarter Altertümer=Sammlung aufgestellt. Zeitblom selbst rühmt sich seines Werkes; auf der Rückseite des Schreins brachte er in grünem Rankengewinde sein eigenes Bildnis an und setzte die Worte darunter:

Das Werk hat gemacht Bartholme Zeitblom, Maler zu Ulm 1497.

Innerhalb des Schreins stehen die holzgeschnitzten Figuren der Maria mit dem Kinde und der heil. Barbara. Die Flügel sind mit Malereien geschmückt, desgleichen die Staffel. Auf den äußeren Seiten der Flügel: die Verkündigung, auf den inneren die Anbetung der Hirten und die Darstellung im Tempel. Die Staffel zeigt vorn die Brustbilder Christi und der Apostel, rückwärts die Vera Icon. Die Maria in der Verkündigung ist hier von viel höherer Linienschönheit als im Eschacher Altar; man wird keinen anderen Typus zum Vergleich herbeiziehen können, als den der Madonnen Francia's. Und dabei ist sie doch ganz deutsch in der schlichten Haltung, in dem mädchenhaft unbeholfenen Ausdruck der Betroffenheit der Botschaft gegenüber; ebenso ist der Engel von einer in der deutschen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts seltenen freien Schönheit. Durch das Fenster der Stube hinaus schweift der Blick in ein herrliches Stück Welt, mit fließenden Wassern, grünen Hügeln und blauen Bergen in der Ferne. In der Darstellung im Tempel fällt das Christuskind auf durch seine vollen runden, entwickelten Formen, Simon kehrt einen prächtigen Greisenkopf uns zu, Joseph ist endlich einmal nicht stiefmütterlich behandelt, sein Gesicht zeigt edle würdige Züge. Im Altar von Heerberg ist uns die höchste Meisterleistung Zeitbloms erhalten.*) Aus Zeitbloms reiffter Zeit stammen auch die Darstellungen aus der Legende des heil. Valentinian in der Augsburger Galerie: die Heilung eines epileptischen Knaben durch Valentinian, Valentinian vor dem Kaiser Decius, Valentinian im Kerker und Valentinians Martyrium. Was die künstlerische Durchführung betrifft, gehören diese Bilder zu den besten Leistungen Zeitbloms; nur der Gegenstand entsprach nicht ganz seiner Art. Wie edel ist die Gestalt des ruhig dastehenden Valentinian in der Heilung des epileptischen Knaben, und wie unschön die Bewegungslinie der leidenschaftlich erregten Mutter. Im Martyrium Valentinians sind die Büttel, welche den Heiligen mit Keulen erschlagen, zu wenig in wirklicher Bewegung dargestellt, sie haben etwas Puppenhaftes; Hitze, Leidenschaft war eben nicht die Sache Zeitbloms. Wie hoch dagegen steht die künstlerische Wirkung der beiden anderen Bilder, wo nur ein Zustand, oder doch keine lebhaft bewegte Handlung zur Darstellung kommt. Auch die Feinde des Heiligen sind würdige Gestalten. Alle von einer bis zum höchsten gesteigerten Lebensenergie vermöge der so intensiven realistischen Durcharbeitung jeder Einzelheit, die aber doch nichts von Tüftelei an sich hat. Die Farbe ist von sehr vornehmer Haltung; helle bunte Töne sind vermieden, gebrochene Farben mit besonderer Vorliebe

---

*) Veröffentlicht vom Verein für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben. 1845. Die Anbetung der Hirten in Försters Gesch. d. K. II. S. 202.

angewendet. Die Schatten im Fleische sind mit einem feinen Perlgrau angegeben. Der gleichen Periode darf man zuweisen die vornehmen Gestalten der heil. Margaretha, heil. Ursula und heil. Clara in der Münchener Pinakothek (Nr. 175—177). In der letzten Schaffensperiode macht Zeitblom einen noch weiteren Schritt auf dem Wege realistischer Naturauffassung, ohne aber das Großzügige seiner Charakteristik preiszugeben. Das Fleisch erfährt eine weichere, lockerere Behandlung, das Rot wird etwas kräftiger aufgesetzt und freier hineingearbeitet — wofür die Anfänge schon in den Valentinianbildern zu finden sind. Bezeichnend für diese letzte Entwickelungsperiode ist eine Tafel mit dem heil. Papst Alexander — datiert 1504 — dem ein Gegenstück mit den Märtyrern Licentius und Theodulus entspricht, in der Galerie in Augsburg (Nr. 63 und 64). In München gehören dazu zwei Tafeln mit dem heil. Cyprian und dem heil. Cornelius (Pinakothek Nr. 178 und 179). Die Gewänder sind von der Größe und Einfachheit des Faltenwurfs wie früher, die Farben tief gestimmt und doch leuchtend. Ein Altarwerk, das Zeitblom 1507 für die Pfarrkirche zu Großsüssen vollendete (es war mit Namen und Jahreszahl bezeichnet), ist zu Grunde gegangen. Einer späteren Zeit kann kein Werk des Künstlers mehr mit Sicherheit zugewiesen werden. Noch viele — hier nicht genannte Werke — tragen den Charakter Zeitbloms; einzelne davon sprechen noch so vernehmlich die Sprache seines Genius, daß sie mindestens als hervorragende Werkstattbilder genannt seien: so die acht Propheten-Brustbilder in der Altertümersammlung in Stuttgart, eine Allegorie der Kirche in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 45), eine heilige Anna Selbdritt im Germanischen Museum (Nr. 90) und (mindestens von einem Schüler Zeitbloms herrührend) der heil. Quirinus in der Frauenkirche in München.

Zeitblom ist einer der individuellsten und vornehmsten deutschen Künstlercharaktere des fünfzehnten Jahrhunderts. Seine Individualität kommt aber nicht in Anomalien zum Ausdruck, sondern sie besteht darin, daß der Künstler das Normale physischer und geistiger Bildung in aller Schlichtheit wiedergegeben hat. Seine Ehrfurcht vor der Natur ist ebenso groß wie seine Ehrfurcht vor der Kunst. Er karikiert ebensowenig wie er idealisiert. Es ist nicht nötig, diesen geläuterten Realismus auf die unmittelbare Bekanntschaft mit der niederländischen Malerei zurückzuführen. Selbst seine Jugendperiode bietet nichts, worin sich die unmittelbare Nachwirkung eines niederländischen Meisters verriete. Die Anknüpfung an Schüchlin liegt klar vor, wie ja auch das Zusammenarbeiten mit Schüchlein, seine Verheiratung mit der Tochter Schüchleins auf ein lang gepflegtes inniges Verhältnis zu diesem Meister hinweist; im übrigen muß seine eigene Persönlichkeit die Erklärung für das Beste, was er leistet, übernehmen. Die hohe Begabung immer vorausgesetzt, ist es wohl zunächst das zarte künstlerische Gewissen, welches allen seinen Werken, welcher Periode sie auch angehören mögen, das Gleichmaß künstlerischer Durchbildung gegeben hat; in dieser Richtung steht ihm nicht einmal Schongauer gleich, so sehr ihn dieser an Umfang der Phantasie und gestaltender Kraft übertreffen mag, von anderen Zeitgenossen, wie Wolgemuth oder Herlin, nicht zu reden. Ohne ein Kolorist im strengsten Sinne des Wortes zu sein, hat er im fünfzehnten Jahrhundert auf deutschem Boden doch außer Holbein d. Ä. keinen Nebenbuhler in Bezug auf die von ihm erreichten koloristischen Wirkungen. In seinen Meisterleistungen, wie es der Heerberger Altar und die Valentiniansbilder sind — in

letzterer Folge besonders die Heilung des besessenen Knaben — erzielt er bei geringen Kontrasten und bei einer tiefen, dabei im ganzen kühlen Haltung doch eine ungewöhnlich kräftige und dabei ganz harmonische Wirkung auf das Auge. Es ist bezeichnend für ihn, daß er dem — Weiß so viel Körper und Farbe zu geben vermag. Der Normaltypus seiner Gestalten steht in ästhetischer Beziehung nicht besonders hoch (der ältere Holbein wird ihn darin überragen), das hat ja schon die Kennzeichnung seines Frauentypus ergeben; seine männlichen Typen bedürfen aber noch weniger regelmäßiger Formen, noch stärker wird deren Wirkung bestimmt durch den Ausdruck gesammelten geistigen Lebens, durch schlichten Ernst und wirkliche männliche Würde. Für seinen männlichen Lieblingstypus bezeichnend ist der kräftige Mund mit vorstehender Unterlippe, die regelmäßige, doch etwas zu stark entwickelte Nase. Die Hände sind Arbeitshände, knochig, doch immer von guter Durchbildung. Wie hoch er in der Gewandbehandlung über den meisten seiner Zeitgenossen stand, darauf wurde schon gewiesen. Nach dieser Richtung hin hat er seinesgleichen nur bei den Italienern. Bei ihm hat die Gewandbehandlung Stil, sie ist nicht Manier; weder die individuelle Laune, noch die Laune der Zeitmode findet da einen Unterschlupf: wie der Stoff fallen und sich falten muß kraft seiner Struktur bei bestimmter



Martin Schwarz: Verkündigung. (Nürnberg, Germ. Museum.)

Haltung des Körpers, so fällt er und faltet er sich; daher die geringe Zahl der Motive und die einfache, von allem Nebenwerk freie Darlegung derselben. Zeitblom ist keine blendende Künstlererscheinung, seine Entwickelung bietet keine überraschenden Peripethien, seine Leistungen vermehren nicht das Inventar der künstlerischen Phantasie des fünfzehnten Jahrhunderts; aber die Sprache, welche seine Werke sprechen, ist heute eine noch so beredte, wie sie es gewiß vor vierhundert Jahren war, weil er das Beste des deutschen Volkscharakters in unvergleichlicher Treue und völlig phrasenloser Schlichtheit in seinen männlichen und weiblichen Charakteren zum Ausdruck gebracht hat.

Ein Künstler, der ihm an Reinheit und Milde der Empfindung, an Gemessenheit im Ausdruck ähnelt, ihm aber an markiger Kraft der Charakteristik und vor allem an malerischem Gefühl nachsteht, ist Martin Schwarz, der als Konventuale im Dominikanerkloster in Rothenburg lebte. Vier von dort her stammende Tafeln im Germanischen Museum (Nr. 94—97) mit der Verkündigung, der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, dem Tod Mariens auf den Vorderseiten, und vier Passionsszenen auf den Rückseiten, weisen auf einen Künstler, der mit dem Leben und der Natur minder in Berührung, durch ideale Linien zu ersetzen sucht, was an packender Wahrheit den Gestalten mangelt. So wirkt auch Schwarz am meisten in seinen Frauen- und Engelsgestalten. Sein Lieblingstypus ist da ein volles Oval mit weichem schwellenden Mund, regelmäßiger Nase, scharf gezogenen Augenbrauen und — in Schongauers Art — schweren Augendeckeln. Das zeichnende Element tritt vor dem malerischen mit besonderer Entschiedenheit vor. Der Engel in der Verkündigung ist von entzückendem Formenwohllaut; durch die Darstellung der Geburt Christi geht ein Zug von Unschuld und tiefer Empfindung, der an die Schöpfungen eines italienischen Ordensbruders des Schwarz, an Fra Angelico da Fiesole erinnert.

Die Ulmer Malerschule wurde an weitreichendem Einfluß, an Regsamkeit der einzelnen Vertreter durch die Schule von Augsburg übertroffen. Die Verhältnisse für das Emporblühen einer Lokalschule lagen aber auch in Augsburg noch günstiger als in Ulm. Augsburgs Patriziat wetteiferte mit dem Nürnbergs im Reichtum, war diesem aber voraus in der Monumentalität seiner Bauten, und seiner etwas italienisch angehauchten Prachtliebe. Der lebhafte Verkehr, den Augsburg mit Venedig unterhielt, war dabei gewiß nicht ohne Einfluß. Die Fugger, Welser, Baumgartner, Rem und andere Familien hatten in Venedig ihre bleibenden Kontore, so daß die Glieder solcher Familien in zu regen Verkehr mit den Lebensgewohnheiten und den Lebensbedürfnissen des Venezianischen Patriziats traten, als daß sie davon ganz unbeeinflußt hätten bleiben können. So zeigte denn auch z. B. der Palast, den sich die Fugger in Augsburg erbauten, in seiner Ausstattung nicht bloß den Geschmack des italienischen Patriziats, sondern er wies auch auf die Verehrung der gleichen Bildungsideale hin, welche den venezianischen oder florentinischen Gebildeten heilig waren. Damit ist auch gesagt, daß dem Augsburger Maler es weder an innerer noch äußerer Anregung fehlte, früher als die Genossen weiter westlich oder nördlich den Wanderweg nach Italien einzuschlagen. Seit dem vierzehnten Jahrhundert waren die Maler mit den Bildhauern, Glaserern und Goldschlägern in einer Gilde vereint, doch haben sie auch

allein stets eine stattliche Anzahl von Vertretern besessen. Namen sind uns auch für die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts genug überliefert. Toman Burckmair zählte als hervorragende Maler die in seinen Lehrlingsjahren (ca. 1460) blühten, die Meister Jorig Aman, Ulrich Wolferzhauser, Bartholme Schäffler, Urban Prunner, Lienhart von Köcz (wohl ein Sohn oder Enkel jenes Hans von Köcz, der im Jahre 1400 eine Tafel und den Frühmeßaltar für St. Ulrich malte), Mang Schnellaweg, Konrad Bart, Lienhardt Burckhardt und Peter Abt auf.*) Freilich kann mit all diesen Namen kein Werk mit Sicherheit in Beziehung gebracht werden, dagegen ist das Werk eines von Toman Burckmair nicht genannten Meisters aus dieser Zeit erhalten. Es ist dies eine bemalte Holzdecke, die aus der Zunftstube des Weberhauses in Augsburg in das bayrische National-Museum kam (Saal V). Der Maler ist genannt:

Anno domini 1457 war es
Daß man die Stube malen lies
Peter Kaltenhof der Maler hies.

Sie wurde schon 1538 durch Jorg Breu, dann wieder 1601 durch Johann Herzog übermalt. Von künstlerischer Wirkung kann sie nie gewesen sein. Die Decke ist durch Leisten in schmale Streifen geteilt; auf diesen sind in figurreicher Komposition biblische Geschichten erzählt, die durch die auf den Leisten laufenden Inschriften erläutert werden. Die Figuren sind so klein, daß, auch wenn die Zunftstube erheblich niedriger gewesen als der Saal, wo sich die Decke jetzt befindet, doch nur eine belehrende, nicht aber eine dekorative Wirkung zu erzielen war; bemerkt sei, daß der Landschaft in diesen Darstellungen schon eine große Rolle zugewiesen ward. Von anonymen Werken ist aus dieser und der nächsten Zeit wenig Erhebliches vorhanden, und auch dies Wenige, wie z. B. das Wandbild mit dem Tode der Maria von 1467 im Chor der St. Jakobskirche, noch ohne scharf ausgeprägten Charakter. Es war Hans Holbein d. Ä. vorbehalten, nicht bloß eine „Schule" in Augsburg zu gründen, sondern derselben auch gleich eine Beweglichkeit mitzuteilen, kraft welcher sie, begünstigt durch schon angedeutete äußere Verhältnisse, am frühesten von allen deutschen Lokalschulen dem Geist, welcher die Malerei Italiens inspirierte, Zugeständnisse machte.

Hans Holbein d. Ä. wurde gegen 1460 geboren; er war der Sohn des Lederers Michel Holbein, der 1448 aus dem benachbarten Schönenfeld in Augsburg eingewandert war. Außer vier Schwestern besaß Hans noch einen Bruder Sigismund, der wie er die Malerei erlernt hatte. Meister wurde er wohl schon zu Anfang der achtziger Jahre, in den Steuerbüchern kommt er seit 1494 vor, sein erstes datiertes Werk ist von 1493.**) In welcher Werkstatt verbrachte Holbein seine Lehrzeit? Keine Urkunde giebt Aufschluß, aber die Jugendwerke des Künstlers weisen auf den großen Meister von Kolmar, dessen Ruf und Einfluß in jener Zeit ganz

*) Vgl. Robert Vischer, Quellen zur Kunstgesch. von Augsburg in den Studien zur Kunstgesch. (Stuttgart 1886) S. 478 fg.

**) Die von R. Vischer a. O. aus cod. 72° des Augsburger Stadtarchivs ausgezogenen Gerechtigkeitsverleihungen beginnen 1487. Da unter diesen Holbein nicht genannt wird, er anderseits schon 1493 selbständig thätig war, so muß die Verleihung des Meisterrechts an ihn vor 1487 angesetzt werden. Die Aufnahme von Lehrlingen durch Holbein ist gesichert für die Jahre 1495, 1496, 1497.

Süddeutschland beherrschte. Ob Holbein auf seiner Wanderschaft auch nach den Niederlanden kam, ist ungewiß, eher lassen sich Erinnerungen an kölnische Meister in seinen Werken wahrnehmen. Die Berührung Holbeins mit der italienischen Kunst ist wohl sicher, aber ob sie bloß durch nach Augsburg eingeführte Werke italienischer Maler herbeigeführt wurde, oder ob Holbein eine Reise nach Venedig unternahm, ist vorläufig nicht zu entscheiden.

Das älteste datierte Werk Holbeins, von 1493, sind zwei Flügel eines Altars, die er für die Reichsabtei Weingarten malte, jetzt, in vier Tafeln zerschnitten, im Dom von Augsburg aufgestellt. Sie stellen dar: Joachims Opfer, Marias Geburt, Marias Tempelgang und Christi Darstellung im Tempel. Künstlerische Jugend, aber auch künstlerische Kraft sprechen aus diesen Bildern; die Jugend vor allem in dem Schwelgen in schönen Frauengestalten, wie es z. B. die Dienerin in der Geburt Marias, die eben die Thürklinke ergreift, oder die Begleiterin Marias in der Opferung im Tempel sind, die künstlerische Kraft aber in der freien, breiten Modellierung der so ausdrucksvollen Männerköpfe, wie z. B. des Hohenpriesters in der Opferung. Die Erzählung ist von breiter Behaglichkeit; in der eingehenden Schilderung jeder Einzelheit wetteifert der Künstler mit den Niederländern. Wie wirkungsvoll er dabei zu komponieren versteht, beweist am besten Mariens Tempelgang. Die Farbe ist von tiefem, doch dabei warmem Ton. Diesen verwandt sind die Flügel eines Altars, deren Innenseiten den Tod Mariens (Basel, Museum) und die Krönung Mariens (Eichstädt, bischöfl. Residenz), die Außenseiten aber das Leichenbegängnis einer Heiligen (Hauptteil in Eichstädt, bischöfl. Residenz) zeigen. Gleichfalls hierher gehört ein heiliger Corbinian in Münchener Privatbesitz. Nicht fern dem Jahre 1493, doch eher noch etwas früher als später, wurde das kleine Madonnenbild im Germanischen Museum (Nr. 145) gemalt; die Maria zeigt noch starken Anklang an Schongauer, die Gewandbehandlung bei den Engeln ist zu unruhig; die Ausführung ist von miniaturartiger Feinheit und Sauberkeit.*) Sechs Jahre später entstand das mit gleicher Feinheit gemalte aber in den Formen freiere Bildchen der Maria mit dem Kinde, dem zwei Engel Blumen reichen, gleichfalls im Germanischen Museum (Nr. 146), mit der Bezeichnung Hans Holbein 1499.

Gegen Ende des Jahrhunderts begann auch Holbeins umfangreiche Thätigkeit für das Augsburger Katharinenkloster, dessen Neubau 1496 beschlossen worden war. Das erste Werk für das Kloster war ein Epitaph, welches Walburg Vetter 1499 stiftete (jetzt in der Augsburger Galerie Nr. 87), darstellend sechs Passionsszenen, die Krönung Mariens und die Stifterin mit ihren bereits verstorbenen Schwestern; es kann nur als Werkstattarbeit gelten, die Ausführung ist handwerksmäßig, die Farbe von stumpfem Ton. Viel höher als Künstler steht Holbein in der im gleichen Jahre gemalten Basilika

---

*) Die Spiegelschrift S. Hollbain. M ist auf ein aufgerolltes Lesezeichen gesetzt. Daher kommt es, daß von Hans nur der letzte Buchstabe sichtbar ist, von dem letzten Worte Maler dagegen nur der erste, weil sich der Streifen dort wieder einrollt. Der Punkt nach dem S ist kein Abkürzungspunkt, sondern das epigraphische Trennungszeichen. Vom Standpunkt der Paläographie aus kann also das S auf Siegmund Holbein nicht gedeutet werden. Nach der kunstkritischen Seite aber liegt kein so starker Anhaltspunkt vor, um gegen das paläographische Ergebnis Stellung nehmen zu dürfen.

von S. Maria Maggiore. Von Innocenz VIII. hatten die Nonnen des Klosters 1484 die Vergünstigung erhalten, derselben Ablässe, welche die Besucher der sieben Hauptkirchen Roms genossen, teilhaftig zu werden, wenn sie an drei verschiedenen



H. Holbein d. Ä.: Maria mit dem Kinde. (Nürnberg, Germ. Museum.)

Orten des Klosters jene Pilgerandacht verrichteten. Zum Schmucke dieser Orte im Kloster hatte man seit 1496 die Bilder der sieben Hauptkirchen Roms auf sechs Tafeln in Auftrag gegeben. Nicht um eigentliche Architekturbilder handelte es sich, sondern

die Darstellungen der Basiliken sollten zugleich die wichtigsten Ereignisse der Legende des Titelheiligen vorführen. In Holbeins Santa Maria Maggiore sieht man im Mittelfeld das Innere einer Kirche, auf den Seitenfeldern die Verehrung des Christuskindes durch Maria und, zum Andenken an die Stifterin Dorothea Rölinger, das Martyrium der heil. Dorothea; im oberen Bogenfelde dann die Krönung Marias und, den Seitendarstellungen entsprechend, musizierende Engel. Die Krönung Mariens zeigt die altertümliche Anordnung, wonach die Dreifaltigkeit durch drei gleichgestaltete nebeneinander sitzende Personen dargestellt wird; in der Anbetung des Kindes dagegen und in dem Martyrium der heil. Dorothea hat die Komposition einen freieren Zug. Im wesentlichen gilt dies schon vom Entwurf, nur hat der Künstler im Bilde des Martyriums der heil. Dorothea die Engel, welche im Entwurfe (siehe Hiß, XLV)*) innerhalb des Hauptbogens sich befanden, von da hinaus in die Zwickeln verwiesen, wodurch der Aufbau an Luftigkeit gewann. Für den Schönheitssinn des Künstlers zeugen hier wieder Maria und besonders Dorothea, in deren Gestalten magdliche Anmut und ein gewisser sinnlicher Reiz zu lebensvoller Wirkung sich verbinden. Die großen mandelförmigen Augen Dorotheas mit den aufgezogenen Lidern sprechen von der Begeisterung der Märtyrerin, die Nase ist edel, die Oberlippe von sanftem Schwung. Die Hände, welche die Heilige betend faltet, sind zart, doch nicht mager. Auch das Christuskind, das mit einem Schleiergewand bekleidet ist, zeigt gut gerundete Formen. Die Gewandung ist von breitem Wurf, nicht so streng angeordnet wie bei Zeitblom, aber frei von kleinlichem Gefältel. Die Farbe ist um etwas tiefer als in den Flügelbildern aus Weingarten, doch nur eine weitere Stufe der Entwickelung jener koloristischen Grundsätze, welche dort maßgebend waren.**) Der Hintergrund ist dunkelblau, über und über mit Sternen besäet. Die Thätigkeit für das Kloster wurde zunächst durch einige andere Arbeiten unterbrochen. Es sind dies zwei große datierte Passionsfolgen, denen aus stilistischen Gründen noch eine dritte in unmittelbare Nähe gestellt werden kann. Die erste wurde dem Künstler von den Dominikanern in Frankfurt 1501 in Auftrag gegeben.***) Die zweite entstand im Jahre 1502; damals gab Georg Kastner, Abt von Kaisheim bei Donauwörth, das Altarwerk in Auftrag, welches im Innern des Schreins die Kreuzigung in Schnitzwerk zeigte, während Holbein die Innenseiten der Flügel mit acht Szenen aus dem Marienleben, die Außenseiten aber mit acht Szenen aus der Passion (München, Pinakothek Nr. 193—200) schmückte. Die dritte undatierte, doch dem Stil nach hierhergehörige Passion befindet sich in Donaueschingen (Fürstl. Galerie Nr. 43—54); es sind zwölf Darstellungen, die einmal gleichfalls die Flügel eines

*) Vgl. Hiß: Die Handzeichnungen Holbeins in Lichtdruck. Nürnberg, Soldan, 1886.

**) Das Monogramm des Künstlers befindet sich unten am Bilde, außerdem noch sein Name auf einer Glocke der Kirche.

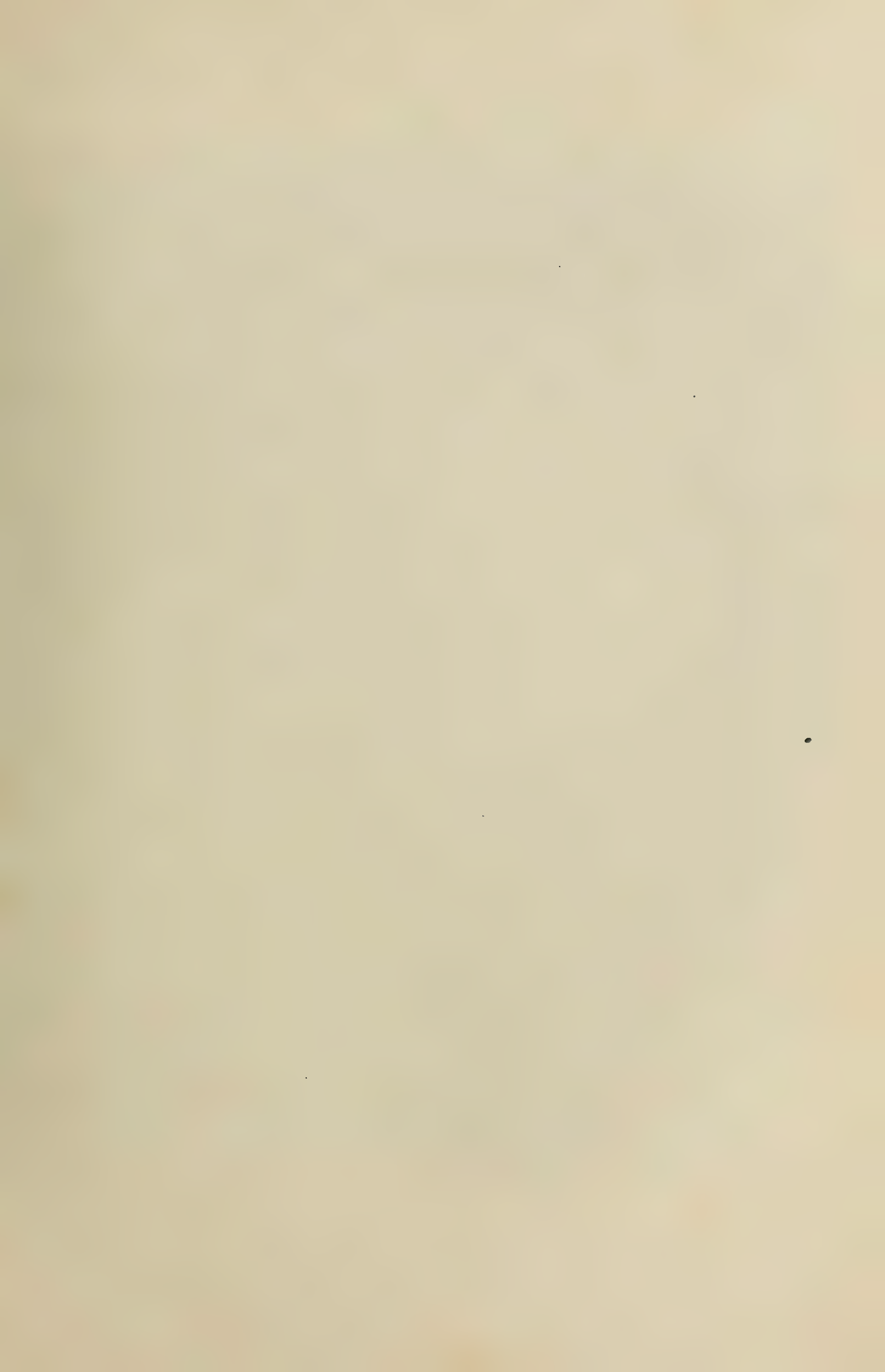
***) Erhalten davon sind: das Mittelbild der Predella mit dem Abendmahl in der Leonhardskirche in Frankfurt a. M.; vier Flügelbilder der Staffel: Einzug Christi, Vertreibung der Wechsler, Fußwaschung, Ölberg, im städtischen Museum in Frankfurt a. M. (ebenda auch die Bilder der Rückseite des Schreins mit dem Stammbaum Christi und dem Stammbaum der Dominikaner): endlich sieben von den acht Flügelbildern im Städelschen Institut (Nr. 64—70). Im Baseler Museum sind die Handzeichnungen für die Passionsbilder der Flügel; es fehlt nur die für die Dornenkrönung, dagegen ist wiederum die für die als Bild fehlende Auferstehung erhalten.

Altars bedeckten. Dem künstlerischen Werte nach steht die Folge in Donaueschingen am höchsten; ihr steht nahe die Frankfurter Folge, während die Münchener Passion nur den Werkstattcharakter besitzt. Die Donaueschinger Passion ist mit einfachen künstlerischen Mitteln ausgeführt. Nur die Fleischfarbe hat Naturton erhalten, dann Haare, Bart, dazu noch einzelnes in der Szenerie. Alles andere ist in grauem Steinton gehalten, der auf den Außenseiten der Flügel bläulich, auf den Innenseiten gelblich abschattiert wurde. Trotz dieser anspruchslosen Technik erzielte der Künstler hier doch eine starke malerische Wirkung. Kräftig runden sich die Gestalten, und ein lebendiges Spiel von Licht und Schatten belebt die Fläche. Ganz besonders gilt dies von den Bildern, welche einst die inneren Seiten der Flügel deckten. Was Auffassung des Stoffes und Komposition betrifft, so steht Holbein voll und ganz auf dem Standpunkt des geistlichen Schauspiels. Das Überwuchern der Episode, die breite in das Einzelne eingehende Erzählung, das Rauhe bis ins Rohe Gesteigerte der Bewegung, das Burleske der Charakteristik, das alles hat er mit dem geistlichen Schauspiel gemein. So überwiegt in seinen Passionsdarstellungen das Häßliche, Karikierte, obgleich er auch das Milde und Schöne in seiner Gewalt hat. Sein Christustypus mit einem Ausdruck weicher, fast weiblicher Milde geht zweifellos auf Schongauer zurück, doch er steht niedriger, denn Schongauers Christus ist von tieferer Geistigkeit. Im übrigen entlehnt er zwar von Schongauer einzelne Motive, ist aber im ganzen doch ungezügelter, rauher als dieser. Im Ölberg zeigt die Gruppe der beiden schlafenden Zebedäus-Brüder und der herrliche, fast in voller Vordersicht genommene Johannes, in der Kreuzabnahme die Gestalt der heil. Magdalena, welchen Formenadels der Künstler mächtig ist. Aber welche Gesellschaft von Mißgestalten hat schon der Verrat des Judas versammelt. Judas voran, in welchem alle physischen Eigentümlichkeiten der jüdischen Rasse bis zur Verzerrung übertrieben wurden. Um den Gegensatz noch schärfer zur Wirkung zu bringen, lehnt sich dieser häßliche, herzlose Wuchererkopf an die Wange Christi, dessen Typus in seiner Milde und Wehmut hier am stärksten an den Schongauers gemahnt. Und dann Hanna oder Kaiphas, diese Verbindung von Schlemmerei und Tücke, mit den schlaffen niederhängenden Fettwangen, der mächtigen Nase, den stieren Augen, der niedrigen Stirne! Endlich die Büttel und Soldaten, eine ausgewählte Schar von Spitzbubengesichtern, die schon in ihrer abenteuerlichen Tracht ihre Herkunft von der Schaubühne verraten. In der Geißelung und Dornenkrönung kann man am besten sehen, wie der Künstler nur mit stärksten Mitteln wirken zu können glaubt: er kann Christus nicht genug leidend, die Schergen nicht genug grausam und vertiert darstellen. In der Ecce homo-Darstellung brüllt selbst ein Kind das „Kreuziget ihn" mit; als ein feiner und tiefer Zug des Künstlers darf es aber hier betrachtet werden, daß der Blick des Gemarterten voll Milde zunächst auf das Kind fällt. In der Kreuzschleppung fehlen die leidenden Frauen; das Meisterstück der ganzen Folge ist die Grablegung, ebenso hervorragend durch den Adel der Komposition wie durch die Tiefe der darin waltenden Empfindung.*) Es wurde gesagt,

*) Drei Passionsdarstellungen in der Augsburger Galerie (Nr. 683—685) — Christus am Kreuze, Kreuzabnahme und Grablegung — haben mit dem Kaishaimer Cyklus nichts zu thun; es sind schwache Werkstattbilder aus einer späteren Periode. Die Passion in Donaueschingen wurde von A. Springer bei Soldan in Nürnberg im Lichtdruck veröffentlicht. Eine

daß die Passionsszenen auf den Kaisheimer Altarflügeln nur als Werkstattarbeiten betrachtet werden können; dagegen ist wieder die Hand des Meisters selbst in den Darstellungen aus dem Marienleben zu erkennen, welche die inneren Seiten dieser Altarflügel deckten (München, Pinakothek Nr. 201—208). Der Schönheitssinn des Künstlers, der sich in den Marienszenen auf den Weingartner Flügeln so verheißungsvoll ankündigte, zeigt sich hier gereifter, so z. B. in jener herrlichen Frau in violettem Kleid mit Barett in der Beschneidung; das volle vornehme Oval der sterbenden Maria entspricht schon dem Typus, wie er später im Sebastianaltar uns begegnen wird. Die Maria in der Verkündigung dürfte nicht ohne Erinnerung an Locheners Rathausaltar geschaffen worden sein, doch Holbeins eingehendere Modellierung (besonders der Hände) zeigt den Fortschritt, den das Naturstudium gemacht hat. Und in noch höherem Grade zeigt sich letzterer in den breit und frei modellierten Männerköpfen, z. B. des Vaters Marias im Tempelgang, des Priesters in der Beschneidung, des Stifters ebenda, des an dem Bett sitzenden und des lesenden Apostels im Tode Marias. Im Tempelgang spricht die fein behandelte Landschaft besonders an. Die Farbe ist kräftig und tief, nur die einzelnen Töne nicht immer völlig verschmolzen, so schlägt jetzt das Blau etwas stark vor. Noch im Jahre 1502 entstand auch das Votivbild der Familie Walther für den Kreuzgang des Katharinenklosters (jetzt Augsburger Galerie Nr. 84—86) mit der Verklärung Christi, der Speisung der Viertausend, der Heilung des Besessenen und der zahlreichen Stifterfamilie. Das Werk ist schwach in der Mache, die Stifterbildnisse oberflächlich aber auch schon die Komposition, für die doch Holbein sicher verantwortlich ist, nicht glücklich. Das gilt besonders von der Verklärung, wo die Bewegung des Petrus ebenso unschön wie unwahr ist. Kurz nachher entstand im Auftrag der Veronika Welser, welche 1503 der Anna Walther als Priorin folgte, das zweite Basilikabild: San Paolo. Das mittlere Feld zeigt wieder das Innere der Basilika, wo der heil. Paulus predigt; auf den Seitenfeldern ist die Taufe und die Bestattung des heil. Paulus, im Bogen über dem Hauptfeld die Verspottung Christi dargestellt. Diesen Hauptdarstellungen wurden dann noch andere von der Legende erzählte Ereignisse als Episoden eingefügt. Am tüchtigsten ist die Komposition des Mittelbildes, halb Architektur- halb Genrebild, doch aber durch die herrschende Gestalt des predigenden Paulus zum Sinn und Geist der Aufgabe zurückgeführt. Auf den Seitenfeldern dagegen drängte der Künstler zu viel Stoff zusammen, so daß die Klarheit nicht bloß der Komposition, sondern auch der Erzählung darunter gelitten hat. Faßt man aber das Einzelne ins Auge, so kann man wieder nicht genug die feine Beobachtung des Lebens, das Geschick in Wiedergabe desselben bewundern. Die Predigt selbst ist ein Genrestück, das auch einem Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts Ehre gemacht hätte. Der Hörer, der trotz der Donnerworte des heil. Paulus eingenickt ist, ist ebenso aus dem Leben gegriffen, wie jener stehende Mann, der die Worte des Heiligen einzutrinken scheint. Dann jene vornehme Modedame in der Mitte der Kirche, die Holbeins künstlerische Kühnheit oder Unbekümmertheit in voller Rückensicht zur Darstellung brachte. Das tief ausgeschnittene Kleid zeigt ein Stückchen

Folge von Apostelmartyrien (in den Galerien von Nürnberg, Schleißheim, Augsburg) gehört zwar dem Stile nach in die Zeit der Passionsfolgen, weist aber in der Ausführung ganz auf Gesellenhände zurück.




BASILICA SANCTI



Hans Holbein d. Ä.: Entwurf zu dem Gemälde der Pauls-Basilika in der Galerie in Augsburg.

Berlin, Königl. Kupferstichkabinet.



Nacken, so weich und naturwahr modelliert, daß man diese Besucherin anrufen möchte, um ihr ins Gesicht blicken zu können. In der Taufe des heil. Paulus erscheint dann der Künstler selbst, ein charaktervoller Kopf, mit langem rötlich braunen Backen- und Kinnbart; vor ihm stehen seine beiden Knaben Ambrosius und Hans; vielleicht ist die schlanke, bescheiden gekleidete Frau, die beim Taufbrunnen dem Meister gegenübersteht, dessen Gattin. Die Färbung zeigt hier ganz jenen tiefen bräunlichen Ton, der mehr und mehr für die Meister der Augsburger Schule charakteristisch wurde.*)

Von 1504 bis 1508 war Holbein mit den Flügeln eines Altars beschäftigt, der für die St. Morizkirche in Augsburg bestimmt war. Da der Altar verloren ist, bleibt man auf Vermutungen über den Gegenstand der Darstellung angewiesen. Am ehesten wird man zwei Entwürfe für ein Allerheiligenbild, die nach ihrer stilistischen Beschaffenheit dieser Zeit angehören, mit dem Altar der Morizkirche in Beziehung bringen können. Jeder derselben zeigt vier Gruppen von männlichen und weiblichen Heiligen; der Raum ist nicht ideal gedacht, sondern den Standort bildet aufsteigendes Gefelse. In diesen sorgsam ausgeführten Entwürfen (getuschte Federzeichnung) kann man es gleichsam belauschen, wie aus den letzten Resten mittelalterlichen idealen Stils die stilvolle Naturwahrheit des sechzehnten Jahrhunderts hervorwächst. Unter den weiblichen Heiligen findet man noch mannigfach den zarten Gesichtstypus, den schlanken Hals, die feinen Schultern, die etwas ausgebogene Haltung, wie sie den Gestalten mittelalterlicher Kunst eigen gewesen; die männlichen Heiligen dagegen zeigen durchaus entwickelte Charakterköpfe von freier Auffassung und ebenso freier Durchführung. Eine Handzeichnung mit vier Studienköpfen, die zu jenen Entwürfen gehört, beweist, daß der Künstler auch ganz bewußt solche neue Wege wandelte. Der Kopf des Papstes mit den Zügen Innocenz VIII., der doch nur nach einer Medaille entstanden sein kann, ist von so großer, freier Behandlung, daß er florentinischen Leistungen dieser Zeit ebenbürtig ist. Das gleiche gilt von dem psalmierenden König im Entwurf des Allerheiligenbildes; die kräftig gekrümmte Nase, die vorgeschobene Unterlippe läßt in diesem David das wohlgelungene Bildnis Maximilians I. erkennen.**) Ob auch die Entwürfe für eine Darstellung der heil. drei Könige im Museum in Basel (Hiß VI und VII) für das Altarwerk der Morizkirche bestimmt waren, mag unentschieden bleiben. Maria zeigt hier gerundetere fraulichere Formen als im Münchener Cyklus, im Gefolge erscheinen kräftige, breit behandelte Gestalten, die sich als echte Abkömmlinge

*) Die Handzeichnung für dieses Basilikabild besitzt das Berliner Kupferstichkabinett. In Woltmanns Verzeichnis der Werke Holbeins d. Ä. (Holbein und seine Zeit II. S. 59 fg.) fehlt sie, weil sie sich damals in einer dem Publikum unzugänglichen Abteilung des Kabinetts (frühere Privatsammlung Friedrich Wilhelms IV.) befand.

**) Woltmann vermutete (a. O. I. S. 63) eine Handzeichnung mit dem Tode Marias im Baseler Museum (Hiß 57) habe als Entwurf für den Altar der Morizkirche gedient. Da die Handzeichnung das Datum 1508 trägt, am 16. März 1508 aber schon die Abrechnung erfolgte, der Altar also bereits abgeliefert sein mußte, so ist diese Vermutung hinfällig. Die Entwürfe für das Allerheiligenbild besitzt das Städtische Museum in Leipzig (Hiß III) und das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. (Hiß XLIX); ein dritter Entwurf für ein Allerheiligenbild, der sich gleichfalls im Städelschen Institut befindet, muß, wenn er auch in der Anordnung mit dem Leipziger übereinstimmt, infolge der stilistischen Beschaffenheit in eine ältere Periode des Künstlers verwiesen werden.

der Kunst des sechzehnten Jahrhunderts erweisen. Auch in der Architektur machen sich Renaissanceformen schon mit Entschiedenheit bemerkbar. Die formalen, mit der italienischen Renaissance zusammenhängenden Elemente traten von nun an in den Werken des Künstlers immer entschiedener auf. So finden sich neben gotischen Elementen entschiedene Renaissanceformen in der Umrahmung einiger derb gemalter Szenen aus dem Marienleben, welche die Flügel eines für das Cisterzienser Nonnenkloster in Oberschönefeld bestimmten Altars bedeckten (Augsburger Galerie Nr. 9 und 10), und noch augenfälliger in zwei etwas sorgfältiger als die Oberschönefelder Tafeln gemalten Flügeln des Rudolphinums in Prag. Das Auftreten solcher Formenelemente, die dem Formenschatz der italienischen Renaissance entnommen waren, bedarf zur Erklärung keines Ereignisses im Leben des Künstlers, da, wie früher schon erwähnt wurde, der Verkehr zwischen Augsburg und Venedig ein äußerst regsamer war, und die Patrizier Augsburgs ihre Paläste gern mit den Werken der Antike und der italienischen Renaissancekunst schmückten. Viel bedeutsamer für die Anfänge der modernen Kunst wurde Holbein durch das, was er aus der eigenen Natur heraus geben mußte, nämlich durch seine Art die Natur aufzufassen und sie darzustellen. Schon wiederholt wurde darauf hingewiesen, wie bei Holbein neben vereinzelten mittelalterlichen Erinnerungen, neben Handzügen, welche der peinlichen klaibelnden Art des fünfzehnten Jahrhunderts entsprechen, uns oft eine freie breite Art der Naturschilderung entgegentritt, in der eine Meisterhand alle Einzelheiten im Ausdruck so zu dämpfen weiß, daß sie einer einheitlichen vollen Wirkung des Ganzen nicht hindernd in den Weg treten. Seine ganze Porträtauffassung ist dadurch bestimmt, und er wurde dadurch der wahre Wegbahner seines Sohnes Hans. Schon die Bildnisse in jenem Skizzenbuch, das er 1502 schloß (im Baseler Museum), beweisen dies. Schon hier überraschen einzelne Köpfe, z. B. der eines Mannes auf Blatt 9 (Hiß 70), durch die packende Energie des Ausdrucks, die Breite der Behandlung. Welche Mustersammlung von Charakteren bietet aber erst jene Sammlung von Bildnissen der Mönche von St. Ulrich, von welchen die Mehrzahl sicher bis 1510 entstand. Man sieht noch den flotten und dabei so sicheren Zug der Hand und staunt, mit wie wenigen Strichen der Künstler das Eigenste jeder Persönlichkeit festzuhalten wußte. Theophrast und La Bruyere sind nicht kürzer, aber auch nicht deutlicher in ihren Charakteristiken gewesen als Holbein in den meisten seiner Silberstiftzeichnungen. Darin kündet sich der Bahnbrecher deutscher Renaissance am entschiedensten an, daß er Elemente italienischer Ornamentik aufnimmt, oder vereinzelt auch einer Renaissancestimmung Ausdruck giebt, wie z. B. in jener Handzeichnung von ca. 1502, wo er ein reizendes Gewirr von badenden und spielenden Kindern in anmutiger Landschaft vorführt (Skizzenbuch in Basel Bl. 20, Hiß LXXI), hat daneben nur geringe Bedeutung. Wer die Skizzenbücher Holbeins kannte, war darum wohl nicht sehr überrascht, als er in dem 1508 gemalten Votivbild für den Bürgermeister Ulrich Schwarz (im Besitze H. Stettens in Augsburg) den Stifter des Bildes, den jüngeren Ulrich Schwarz, dessen drei Gattinnen, siebzehn Söhne und vierzehn Töchter zu einer Musterversammlung protziger kräftiger Menschen gestaltete, deren Gliedmaßen nichts mehr von der Spießigkeit, deren Köpfe nichts mehr von jener Scharfkantigkeit hatten, welche die meisten Bildnisse deutscher Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts wie aus Holz geschnitzt erscheinen läßt. Die Gründlichkeit



Hans Holbein d. Ä.: Votivbild für den Bürgermeister Ulrich Schwarz.

Augsburg, Sammlung des Herrn Friedr. von Stetten.



der früheren Meister, welche nicht genug das Skelett betonen konnte, ist vollauf vorhanden, die Formen sind an sich richtig und richtig hingesetzt, aber der Künstler meistert so die Natur, daß er die Vorteile der Malerei auszunützen vermag, um einen höheren Schein der leiblichen Wahrheit und der Lebenswahrheit zu erzielen. Die Bedeutung der Tafel liegt wesentlich in den Bildnissen; die Anordnung ist die herkömmliche solcher Votivdarstellungen, ein moderner Zug liegt sonst nur noch darin, daß der Künstler in der Darstellung Gottes des Vaters und des Sohnes jeden Rest idealer Charakteristik, der sich aus dem Mittelalter erhalten, abstreifte und besonders in Gott Vater nur den Typus eines imponierenden Alten — mit übergroßer Nase und ganz zerfaltetem Gesicht — den er auf der Straße aufgelesen haben mochte, konterfeite.*) Gleiche warmblütige Auffassung der Natur und der gleiche breite Realismus in der Wiedergabe derselben äußert sich auch in zwei Altarflügeln, welche aus dem Katharinenkloster stammen und neben dem Meisternamen das Datum 1512 tragen (Augsburg, Galerie 673—677). Die Bilder der Außenseiten stellen Petri Kreuzigung und Anna selbdritt vor, die der Innenseiten eine Wunderszene aus der Legende des heil. Ulrich und die Enthauptung der heil. Katharina. Die Auffassung des Motivs der Kreuzigung des heil. Petrus erinnert in der derben Art an die Passionsszenen des Künstlers, aber der Realismus der Schilderung ist doch jetzt ein anderer. Im Petrus ist die typische Überlieferung völlig preisgegeben; als einen Mann mit breitem, vom Alter und von Mühen und Kämpfen stark durchfurchtem Gesicht mit kurzem Backen- und Kinnbart, vorstehender Unterlippe, kräftiger Nase, der nur männliche Kraft dem Leiden entgegensetzt, aber durch keine Verzückung über dasselbe hinübergehoben wird, so stellte der Künstler den an das Kreuz mit Stricken bereits gefesselten Apostelfürsten dar. Ebenso hat der Künstler auch im heil. Ulrich nur das Bildnis irgend eines Unbekannten gegeben, ohne Spur idealer Auffassung, von breiter, freier Durchführung. Im Martyrium der heil. Katharina, das im übrigen in der Komposition eine gewiß mehr als zufällige Verwandtschaft mit der gleichen Darstellung auf dem von Dürer drei Jahre früher für Heller in Frankfurt a. M. vollendeten Altarwerk zeigt, hat der Henker nicht mehr das bühnenhaft Aufgesteifte der Schergen in den Passionsbildern, sondern auch hierin suchte sich der Künstler den Durchschnittsbildungen der Natur zu nähern; keine Judenkarikatur, sondern eine brutale Landsknechtgestalt führte er vor. In der Darstellung der heil. Anna mit Maria und dem Christuskinde hat Holbein eine jener Leistungen geschaffen, die beweisen, daß auch mancher deutsche Künstler Inspirationen hatte, die auf das Ziel wiesen, welches die italienische Malerei am Beginn des sechzehnten Jahrhunderts erreichte: eine Verschmelzung von Ideal und Natur, welche Wahrheit und Schönheit in der Welt der Formen als Einheit erscheinen ließ. Anna ist eine Frau, bei der das Alter durch

*) Ulrich Schwarz gehörte der Zunft der Zimmerleute an; durch Tüchtigkeit und Kühnheit hatte er sich zum Bürgermeister der Stadt emporgearbeitet (1469). Der Patriziat war erbittert über den Emporkömmling, der auch Gewaltthätigkeiten nicht scheute, seine demokratischen Reformen durchzusetzen. So fiel Schwarz den Intrigen seiner Gegner zum Opfer. Am 11. April 1478 wurde er gefangen genommen und schon eine Woche später gehängt. Über die Entstehungszeit des Votivbildes, das die Nachkommen seinem Andenken stifteten, vgl. Zahn, Jahrb. f. Kunstg. IV. S. 131 und 231. Über den Stifter und die Familie desselben, vgl. Kunst-Chronik XXII. Sp. 711.



H. Holbein d. Ä.: Die heilige Barbara.
(Vom Sebastian-Altar. München, Pinakothek.)

edlere Behelfe, als bloß Furchen und Falten es sind, angedeutet ist; das Kind mit seinen weichen runden Formen erscheint wie unter südlicher Sonne gereift, Maria aber mutet in Gestalt wie Typus, in den reifen und doch feinen Formen, wie ein Echo von Gian Bellinis Madonnen aus der letzten Zeit seines Schaffens an. Die leuchtenden Farben heben sich in den drei ersten Bildern von ganz dunklem Hintergrund kräftig ab; nur bei der Anna selbdritt bildet ein grüner Teppich von lichterem Ton, der von Engeln gehalten wird, den Hintergrund. Die Farben in den Gewändern sind vielfach hell gebrochen. Die Architektur im Ulrichbilde, die Ornamente (Delphine, Masken, geflügelte Knaben, die zwischen Blattwerk spielen) sind im Geschmack der Renaissance gehalten. Der gleichen Zeit gehören zwei herrliche Entwürfe zu Flügelbildern — eine Geburt Christi und eine Anbetung der Könige — im Museum zu Basel an (Hiß XIX und XX), die beide in der Formensprache überhaupt, wie im Stil des Beiwerks durchaus vom Geist der Renaissance erfüllt sind. Ein kleines Diptychon von 1513 mit der Madonna und dem Stifter (in Privatbesitz), mag vor seiner Übermalung ein

Juwel der Feinmalerei gewesen sein. Dem Jahre 1515 gehört das feine Bildnis eines jungen Mannes im Museum zu Darmstadt (Nr. 226) an. In dem gleichen Jahre führte der Künstler das Werk seiner Vollendung entgegen, das man immer gern als das Ergebnis einer unvorbereiteten Wendung in der Entwickelung oder gar auf die Mithilfe einer jüngeren Kraft zurückführen zu müssen glaubte, während es doch stilistisch nur die völlige Reife von Keimen bedeutet, die schon zu Anfang der Entwickelung des Künstlers nachzuweisen waren und deren völliges Ausreifen jetzt höchstens durch einen äußeren Umstand beschleunigt worden war. Es ist dies der Sebastianaltar in der Münchner Pinakothek (Nr. 209—211), wohin er aus der Salvatorkirche in Augsburg gekommen ist.*) Bei geschlossenen Flügeln zeigt der Altar die Verkündigung; nach Öffnung derselben erblickt man auf dem Mittelbilde das Martyrium des heil. Sebastian, auf den Flügeln aber die



H. Holbein d. Ä.: Die heilige Elisabeth.
(Vom Sebastian-Altar. München, Pinakothek.)

*) Der alte Rahmen soll die Jahreszahl 1516 getragen haben; die Handzeichnung mit dem Kopf des Künstlers für den Flügel mit der heil. Elisabeth in Chantilly (Besitz der französischen Akademie) trägt das Datum 1515.

heil. Barbara und die heil. Elisabeth. Die Stube der Verkündigung ist in Renaissanceformen gehalten; der Engel hält eben seine sausende Bewegung ein, Maria lauscht verlegen der Botschaft. Der Sebastian des Hauptbildes ist keine schöne Jünglingsfigur, wie sie die Italiener bildeten, er ist ein Mann in reifen Jahren: das Gesicht zeigt ziemlich gewöhnliche Züge, der Brustkorb ist stark eingezogen, in seinem Verhältnis zu den Hüften fast weiblich gebildet, die Beine sind mager, kurzum man sieht, von der Kenntnis des Nackten, welche die Italiener besaßen, sind auch die tüchtigsten Deutschen noch weit entfernt. Dagegen zeigt die Charakteristik der Köpfe der Schergen und Zuschauer den Künstler wieder auf der Höhe moderner Realistik, und ebenso sicher hat er Haltung und Bewegung seiner Figuren dem Leben abgelauscht. Ergebnis flüchtiger Eingebung war das allerdings nicht; eine Reihe von Studien, wie die für den Kopf des Zielenden, dann für einzelne Hände (Hiß, XXVII, XXXIII, XLVIII) beweisen, wie sorgfältig der Künstler sein Werk vorbereitete. Waltet in dem Mittelbild Kraft, Energie, Natur, so hat der Künstler wiederum in den heil. Frauen Elisabeth und Barbara entzückende weibliche Idealgestalten hingestellt, doch nicht Idealgestalten im Sinne des Mittelalters, sondern im Geiste der italienischen Zeitgenossen. Schwestern sind es jener Maria in der Anna selbdritt, nur noch gereifter und von noch innigerer Verbindung geistiger und sinnlicher Grazie. Das wesentlich Neue des Sebastianaltars liegt aber im Kolorit. Weder der bräunliche Hauptton der Basilikabilder herrscht im Sebastianaltar, noch jene tiefe saftige, nur nicht immer völlig verschmolzene Färbung, wie sie z. B. in seinen Mariendarstellungen vom Kaishaimer Altar vorhanden ist. Ein klarer, milder und doch warmer Ton faßt im Sebastianaltar alle Lokaltöne zu voller Harmonie zusammen. Es ist, als ob sich eine feine Goldhaut über die ganze Fläche spannte. Das Fleisch ist nicht so derb blühend wie sonst, selbst die Lippen sind, der Natur entsprechend, etwas blasser geworden; die Haut ist gleichmäßig leise gerötet, die früher bläulichen Schatten im Fleische jetzt matt bräunlich angegeben. Für die Gewandung sind mannigfach neutrale Töne angewendet. Während so die Kraft der Lokaltöne herabgestimmt wurde, ist die Gesamtwirkung doch eine so ausgezeichnet koloristische, daß Analogien dazu nicht die deutsche Malerei, sondern nur Bellinis letzte Schaffensperiode bietet. Die milde und doch leuchtende Farbenharmonie des Sebastianaltars, die Art der Modellierung der Barbara und Elisabeth, in welcher sich Anfänge des Verständnisses der Kunst des Helldunkels ankündigen, sie können allerdings zur Vermutung drängen, daß in den Jahren von 1508—1515 — näher zwischen 1510 und 1512 ein kürzerer Ausflug Holbeins nach Venedig und Oberitalien liege. Von 1517 an malte der Künstler ein Altarwerk für die Antoniterpräzeptorei in Isenheim; jede Spur davon ist verloren, dagegen ist erhalten eine Darstellung des Lebensbrunnens von 1519, welche aus der Schloßkapelle von Bemposta in den Besitz des kürzlich verstorbenen Königs Ferdinand von Portugal kam. Auf prächtigem Steinthron, der mit Ornament im Stile der oberitalienischen Renaissance verziert, thront Maria; das auf ihrem Arme rittlings sitzende Kind steckt den Verlobungsring an den Finger der heil. Katharina. Eine zahlreiche Gesellschaft heiliger Frauen steht zu den Seiten des Thrones, hinter demselben Joachim und Anna. Zu Füßen der Maria, aus dem Sockel des Throns, sprudelt das lebenspendende Wasser. Nach rückwärts baut sich eine prächtige Porta triumphalis auf, an welche sich Balustraden

schließen, hinter welchen reizende Engel die himmlische Musik besorgen. Der Himmel strahlt in tiefem Blau, Palmen streben in die Luft empor, Baulichkeiten, darunter die Ruinen eines Amphitheaters, erheben sich in der Hügellandschaft des Hintergrundes, die durch mächtiger aufsteigende Höhen gegen den Horizont abgeschlossen wird. Die Maria ist die getreuliche Wiederholung der Maria aus dem Kaisheimer Altar, die heilige Barbara des Sebastianaltars erscheint hier mit den Abzeichen der heiligen Dorothea. Auch in den übrigen Heiligengestalten wird man leicht die Blutsverwandten jener zierlich gekleideten, anmutigen, wenn auch öfters geistig beschränkten Augsburgerinnen erkennen, mit welchen Holbein seine legendarischen Darstellungen zu bevölkern liebt. Das Kind in seiner so ungewöhnlich freien Haltung und Bewegung ist gewiß durch ein italienisches, am wahrscheinlichsten venezianisches Motiv bestimmt.

Die bis zur Überladung reiche Ornamentik des Triumphbogens ist ganz gesättigt mit Formenelementen, welche dem Vorrat der oberitalienischen Renaissance entnommen sind. Über solchem Schwelgen ist der Ausdruck inneren Lebens etwas zu kurz gekommen; aber vielleicht darf man für die Teilnamslosigkeit einzelner Frauen doch wieder die „Sacra conversazione“ der Venezianer verantwortlich machen, wo nicht immer der Ausdruck mächtiger innerer Sammlung für den Mangel an äußerlicher Teilnahme entschädigt. Das Fleisch ist von warm rötlichem Ton und, wie im Sebastianaltar, mit mittelhellen, goldig braunen Schatten weich modelliert. Die Gewandung zeigt scharfen Bruch in den Falten, doch ist die Härte durch sorgsame eingehende Modellierung gemildert. Die gut erhaltene Farbe ist im ganzen von warmem bräunlichen Ton.*) Nach Vollendung dieses Werkes entschwindet der Künstler unseren Augen. Man hört nur mehr von materiellen Kämpfen, von Schuldklagen, sogar der Bruder war schon 1517 vor Gericht erschienen, um gegen den alten Hans zu zeugen; unter dem Jahre 1524 wird er von dem Augsburger Malerbuch unter jenen erwähnt, die abgestorben seien, ohne daß hinzugefügt würde, wo den Künstler der Tod ereilt habe. Die eigentliche Ernte seiner Saat fiel seinem großen Sohne Hans zu, aber er selbst hat doch nicht bloß Leistungen von unbedingter künstlerischer Gültigkeit hinterlassen, sondern er hat auch das hohe Verdienst, den Übergang aus dem engherzigen, spröden Realismus des fünfzehnten Jahrhunderts zu der freieren, künstlerisch geläuterten Naturauffassung des sechzehnten Jahrhunderts für die deutsche Malerei mit vorbereitet zu haben. Er war als Künstler der Sanguiniker unter den Zeitgenossen; Tiefe der Empfindung mag man bei ihm vermissen, er grübelte wohl wenig und sinnierte wenig, aber er beobachtete scharf und schnell. Mit ungewöhnlicher Sicherheit fand er das Bezeichnende, eigentlich Individuelle jeder Persönlichkeit heraus. Daneben entsagte er freilich nicht der Neigung der Zeit für die Karikatur, die man damit entschuldigte, daß man meinte, das Sittlich-Häßliche müsse durch das Physisch-Häßliche zum Ausdruck

*) Das Bild ist bezeichnet Hans Holbein 1519. Woltman erklärte in der zweiten Auflage seines Holbein-Werkes die Bezeichnung für gefälscht und dachte wunderlicherweise an Gerard David als Urheber des Bildes. C. Justi und L. Scheibler, die beide das Bild sahen, halten die Bezeichnung für echt und das Bild für ein nicht zu bezweifelndes Werk des alten Holbein. Der Verf. dieser Geschichte kennt das Bild nur aus einer Photographie; um so lebhafter verpflichteten ihn deshalb ausführliche briefliche Äußerungen von seiten der beiden vorgenannten bewährten Kenner.

gebracht werden. An dramatischer Kraft übertraf er die Meister der Ulmer Schule, an Lebendigkeit im Ausdruck, die freilich auch vor häßlichem Gebärden- und Grimassenspiel nicht zurückscheute, war er auch Schongauer voraus. Hoher Schönheitssinn war ihm angeboren, nur die starke Neigung für das Charakteristische und Dramatische ließ jenen erst im späteren Alter zu völliger Reife kommen. Frische und Beweglichkeit des Geistes, Fähigkeit der Anempfindung, den zartesten Sinn für die ersten Regungen neuer ästhetischer Ideale, also alles das, was für den Bahnbrecher einer neuen Geschmacksrichtung unerläßlich ist, bewahrte er sich bis zum Ende.

Der Bruder Hans Holbeins, Sigmund Holbein, scheint sich nie zu künstlerischer Selbständigkeit emporgerungen zu haben. Es ist schon auffallend, daß sein Name sich nie im Verzeichnis jener Meister findet, die zwischen 1480 und 1548 der Zunft Lehrknaben vorstellten. Wie weit seine Hand den Werken an des Hans Anteil hat, ist nicht zu bestimmen; gewiß aber vertrat nicht er in der Werkstatt das Element des Fortschritts, wie man vermutet hat. Hätte er auch sein Licht unter den Scheffel gestellt, solange der Bruder lebte, so hätte er es doch mindestens nach dem Tode des Bruders leuchten lassen. Doch erwarb sich Sigmund Holbein Vermögen — die Klage gegen seinen Bruder beweist, daß er zu kargen verstand — wie sein Testament zeigt, das er 1540 als Bürger von Bern, wohin er übersiedelt war, zu gunsten seines Neffen Hans aufsetzte. Eine angesehene Stellung nahm in Augsburg neben Hans Holbein Toman Burgkmair ein, welcher sich nach eigener Aussage 1460 noch in den Lehrjahren befand; 1523 wird er unter den Verstorbenen aufgeführt. Trotz seiner vieljährigen Thätigkeit ist ein beglaubigtes Werk seiner Hand noch nicht nachgewiesen. Viel beschäftigt war in Augsburg auch Gumpold Giltlinger. Da er schon 1481 hervorragende Aufträge erhielt, muß er schon mehrere Jahre früher das Meisterrecht erworben haben. Er starb 1522. Sichere Werke seiner Hand sind selten. Jenes große Altarwerk, das er von 1481 bis 1484 für die Frauenkirche in Augsburg malte, ist nicht mehr vorhanden. Zwischen 1493 und 1496 entstanden die gleichfalls verschwundenen Ansichten Jerusalems und anderer Orte des heil. Landes im Refektorium des Ulrichklosters. Beglaubigt ist eine Anbetung der Könige in mehreren Wiederholungen. Die besterhaltene besitzt die Louvre-Sammlung; die mit dem Namen des Künstlers bezeichnete, aber leider stark übermalte ist in Augsburger Privatbesitz (Dr. Hoffmann). Ein hervorragender Künstler war er, nach diesem Werk zu schließen, nicht. Die Komposition ist durch die Fülle der Figuren verworren, im Ausdruck ist er leer und langweilig oder geziert. Die Landschaft hat natürlichen Himmel. Eine dritte Anbetung der Könige in der Galerie zu Augsburg (Nr. 59) ist wohl von jüngerer Entstehung; der bräunliche, wenig durchsichtige Ton der Färbung erinnert an die Basilikenbilder Holbeins und des jüngeren Burgkmair. Möglicherweise gehören auch Giltlinger die Malereien an den kleinen Orgelflügeln in der Annakirche in Augsburg an. Malernamen aus dieser Zeit könnten noch genug angeführt werden; doch fehlen die Werke, die sicher mit ihnen in Verbindung gebracht werden können. Dagegen sei noch ein Meister erwähnt, der 1502 neben Holbein d. Ä. eines der Basilikenbilder malte und es mit den Initialen L. F. zeichnete — vielleicht jener Leo Fraß, der 1499 der Kunst einen Lehrjungen vorstellte. Der Maler vereinte hier auf einem Bilde die Basiliken von Santa Croce in Jerusalem und San

Steffano. Das Hauptbild führt den heil. Stephan in seiner Thätigkeit als Diakon, also als Spender der Liebesgaben vor, der Bogen darüber dann eine Darstellung des Verrates des Judas, und die Seitenbilder in vier Darstellungen die Legende von der Auffindung des Kreuzes durch Helena. Der Künstler ist ein tüchtiger Handwerker, doch nicht mehr. Seine Männer sind grobknochig (die Schergen im Verrat der Judas karikierter als bei Holbein), die Frauen hager, von unliebenswürdiger Gesichtsbildung. Der Christus im Verrat ist von Holbein herübergenommen; im heil. Stephanus und in der einen Frau in rotem Kleid im Gefolge der knienden Helena scheint der Künstler Erinnerungen an ein Werk Peruginos oder Francias verwertet zu haben. Der dunklen Farbe fehlt die Leuchtkraft; Gold wurde sehr reichlich angewendet. Von demselben Maler besitzt die Galerie in Augsburg noch einzelne Bilder: das Kreuzwunder (Nr. 653), Konstantins Auszug in die Schlacht (Nr. 654), dann die heil. Helena mit einem männlichen Heiligen (Nr. 655). Ein tüchtiger Buchmaler Augsburgs war in jener Zeit Leonhart Schüchlin, der vielleicht dahin von Ulm eingewandert war (er schreibt sich „Schielin der zeit burger zu Augspurg"). Ein mit seinem Namen gezeichnetes, 1498 vollendetes kleines Gebetbuch in der Bibliothek in Sigmaringen (Nr. 52) ist mit fünfzehn blattgroßen, überaus fein durchgeführten Bildchen geschmückt. In den Darstellungen der Kreuzigung und der Kreuzabnahme ist nicht bloß die sichere Zeichnung der zahlreichen kleinen Figürchen bewundernswert, sondern auch die lebensvolle und glückliche Anordnung. Der Christustypus geht auf Schongauer zurück. Die Färbung ist lebhaft mit vielfacher Anwendung goldener Lichter.

Zu einem dritten Mittelpunkt schwäbischer Malerei war Nördlingen durch Friedrich Herlin geworden. Nördlingen war eine kleine, aber reichsfreie Stadt mit wohlhabender Bürgerschaft. Friedrich Herlin war kein Einheimischer, doch jedenfalls ein Schwabe, vielleicht aus Ulm, wo ein Maler Herlin in den Jahren 1449 und 1454 vorkommt. Vor seiner Übersiedelung nach Nördlingen war Friedrich Herlin durch längere Zeit in Rothenburg a. T. thätig gewesen, da er in der Urkunde, mit welcher er vom Nördlinger Magistrat 1467 das Bürgerrecht erhielt, Meister Friedrich Herlin von Rothenburg maler genannt wird. In der Steuerliste wird sein Name 1499 zum letztenmale erwähnt; 1500 aber nur mehr sein Sohn Laux genannt, wodurch Fritz Herlins Tod zwischen 1499 und 1500 wahrscheinlich wird. Die wichtigsten Werke besitzen Rothenburg und Nördlingen. Das älteste datierte Werk des Künstlers war der Hochaltar, der 1462 im Auftrage des Jakob Fuchshart für die Georgskirche in Nördlingen entstand. Heute ist nur noch die Rückwand des Schreins an Ort und Stelle (der Altar wurde 1683 im Barockgeschmack erneuert), während die Flügel sich in der städtischen Sammlung befinden. Die inneren Seiten der (jetzt zersägten) Flügel führen sechs Ereignisse der Kindheitsgeschichte Christi vor (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Beschneidung, Flucht nach Ägypten, Unter den Schriftgelehrten), die äußeren Seiten drei Szenen aus der Legende des heil. Georg (Befreiung der Königstochter, Einsturz des Götzenbildes, Martyrium), zwei aus der Legende der heil. Magdalena (Fußwaschung und Begegnung nach der Auferstehung), dann die heil. Dorothea und heil. Barbara, und endlich die männlichen und weiblichen Stifter. Auf der Rückwand des Altarschreins

ist die Geißelung, die Kreuzschleppung, Christus am Kreuze, die Auferstehung und das Jüngste Gericht dargestellt.

Daß der Künstler nach Nördlingen gerufen worden sei, „weil er mit niederländischer Arbeit umgehen könne", ist Legende, aber daß der Künstler thatsächlich das Beste, was er besaß, den Niederländern verdankte, lehrt der erste Blick auf diesen Altar. Es ist die Technik, welche fesselt, die Sorgfalt, mit der das Einzelne der Natur nachgeschaffen wurde, welche man bewundert. Wie prächtig ist der gotische Polygonbau, in welchem die Darstellung im Tempel stattfindet, wie wetteifert der Maler mit van Eyck und seinen Schülern, wenn er von der Vorhalle des Tempels aus, worin Christus disputiert, unseren Blick durch die Straßenzeile leitet, mit dem feinen gotischen Brunnen und den geschickt verkürzten Figürchen, welche die Straße beleben. Wie augentäuschend ist die Struktur der Stoffe der Gewandung angegeben, und wer weiß, ob nicht Vögel sich verlocken ließen, an dem Brot zu naschen, das auf dem Tische in der Abendmahldarstellung liegt. Mit den niederländischen Bildern wetteifert auch die Kraft der Farbe, das satte Rot, das kräftige Blau, das leuchtende Grün, das in den Gewändern zur Anwendung kommt. Aber schon in der Formenbildung äußert sich die Schwäche des Künstlers, das Mittelmaß seiner Individualität. Wohl erkennt man noch den Formenkanon der Niederländer, besonders Rogiers, aber doch ganz veräußerlicht. Herlins Gesichtstypus ist ein langgezogenes Oval, mit langer, stumpf auslaufender Nase, ungewöhnlich breitem Zwischenraum zwischen Nasenkuppe und Mund, und einem Kinn mit flachen Grübchen. Die Hände zeigen breite, kräftige Handteller, die Finger dagegen sind wie bei den niederländischen Malern, knochig, lang und symmetrisch zugespitzt. In der Modellierung fehlt die Weichheit und Rundung; so kräftig die Körper hervortreten, sie erinnern nur an flach behandelte Holzskulpturen. Man vermißt überall die künstlerische Freiheit in der Arbeit und jene Beweglichkeit der Phantasie, welche auch noch im Nachschaffen sich einen Rest der Persönlichkeit zu wahren vermag.

Auch im Jüngsten Gericht, an der Rückseite des Schreins, spielen Reiseerinnerungen eine große Rolle. Die Anordnung des Mittelteils der Darstellung schließt sich zu eng an Rogiers Altarbild im Hospital zu Beaune, um die Übereinstimmung aus Zufall erklären zu können; die Hauptgruppe der Seligen, die von Engeln zur Pforte des himmlischen Jerusalems geleitet wird, ist mit allen Einzelzügen Lochners Jüngstem Gericht in Köln entnommen. Eigentum des Künstlers aber ist wohl die stark auf „Stimmung" hinarbeitende Beleuchtung gewesen. Über dem auf einem Regenbogen thronenden Weltrichter ist der Himmel von tiefem Blau. Die Seligen, Maria und Johannes, stehen in hellem klaren Licht, tiefe Dämmerung dagegen liegt über der Landschaft, welche die Verdammten bewohnen, deren Martern schon begonnen haben. Durch die Luft schwirren häßliche Spukgestalten, die sich mit jenen in der Schongauerschen Versuchung des Antonius an Phantastik der Gestaltung messen können. Man wäre geneigt, dieser Züge wegen für die Darstellung des Jüngsten Gerichts einen anderen Künstler als den nüchternen Herlin vorzuschlagen, wenn nicht die Formengebung und die Modellierung doch wieder entschieden auf ihn hinwiesen.*)

*) Ungefähr 1880 wurden die Bilder an der Rückwand des Schreins restauriert, doch ohne den ursprünglichen künstlerischen Charakter anzutasten, wie der um die Kunstgeschichte Nördlingens hochverdiente Rektor Mayer dem Verf. mitteilte.

Aus dem Jahre 1466 stammt der Hochaltar in der Jakobskirche in Rothenburg a. d. T., der die Inschrift trägt: Dis werck hat Gemacht Friedrich Herrlein maler. MCCCCLXVI. Sant Jacob. Der Schrein enthält in Holzschnitzerei Christus am Kreuze und Heilige, die Flügel die Malereien von Herlin. Da die Bilder an der Außenseite ganz übermalt sind, so können nur noch die an der Innenseite in Frage kommen. Der Künstler behandelte hier denselben Stoff wie in den Malereien an der inneren Seite der Flügel des Altars in der Georgskirche in Nördlingen — nur die Flucht nach Ägypten und Christi Disputation im Tempel blieben weg, wofür der Tod Mariens auf zwei Feldern hinzutrat. An der Predella sind Christus und die zwölf Apostel, letztere zu zwei geordnet, hinter einer Balustrade angebracht. Die Komposition der Bilder aus dem Marienleben schließt sich in der Hauptsache an die im Nördlinger Cyklus an; wie denn auch die Abhängigkeit des Malers von niederländischen Vorbildern hier, wenn möglich, noch deutlicher hervortritt als dort. Figuren, Kompositionsmotive hat Herlin ohne Vorbehalt Rogier entlehnt, nur im Tode Mariens war er gezwungen, größere Selbständigkeit zu wahren. Die Apostelbrustbilder der Predella wenden dem Beschauer gute Charakterköpfe zu, aber der Christus in der Mitte, durchaus bezeichnend charakteristisch für die Formenanschauung und die Art der Modellierung Herlins, zeigt deutlich, wie sehr der Künstler an Formensinn und Seelentiefe unter Schongauer und dem älteren Holbein stand.*) Eine Maria mit dem Kinde und der Stifterin von 1467 in der Blutkapelle der Jakobskirche, dann eine Vera icon und ein Ecce homo an derselben Stelle sind wohl ebenfalls Werke Herlins.

Aus der frühen Zeit Herlins stammen auch die Flügel eines Schnitzaltars in der Georgskirche in Dinkelsbühl**) mit der Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, der Beschneidung auf den inneren, den Gestalten zweier Heiligen auf den äußeren Seiten derselben. Diese Bilder müssen nach Maßgabe des darin besonders stark hervortretenden niederländischen Einflusses sogar noch früher als der Altar von 1462 sein. Die Ausführung ist sehr eingehend, die Färbung tiefer und Bewegungen sowie Gesichtsausdruck besser als meist bei Herlin: fein und empfindungsvoll bei aller Ruhe. Für die Stadtkirche in Nördlingen malte Herlin 1468 ein figurenreiches Eccehomobild als Votivtafel, das sich jetzt in der dortigen städtischen Sammlung befindet. Hier ist kein Mangel mehr an Handlung und energischer Bewegung, aber die Geißler, welche nach gethaner Arbeit ihre Röcke anziehen, die sechs Kerle, welche das Crucifige dem Pilatus zubrüllen, sind von einem Realismus, der schon als Brutalität bezeichnet werden kann, und Christus selbst zeigt wieder jenen gemeinen Durchschnittstypus, von dem Herlin nun einmal nicht loskommt. Das Bild ist zwar nicht bezeichnet, aber das Stifterbildnis allein genügte, Herlin als Urheber sicher zu stellen, da auch im Porträt die charakteristischen Eigentümlichkeiten seines Typus noch wie hinter einem Schleier durchscheinen, abgesehen, daß er auch im Bildnis die ihm eigentümliche flache Modellierung nicht

---

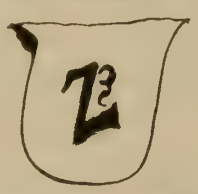
*) Abbildung des Altars in Lichtdruck bei Münzenberger, Mittelalterliche Altäre Deutschlands, an gleicher Stelle auch als Detail der Christus der Predella; die Geburt Christi bei Förster, Denkmale XII.

**) Waagen, Kunstw. und Künstler in Deutschl. I. 338.

verleugnet.*) Aus dem Jahre 1472 stammt ein bezeichneter Altar in der Blasiuskirche in Bopfingen her; auf Herlin selbst führen nur die Darstellungen auf den inneren Seiten der Flügel zurück, eine Geburt Christi und die Anbetung der Könige; die Szenen aus der Passion und der Legende des heil. Blasius weisen auf eine ungeschicktere Hand; vielleicht ist Friedrich Walther von Dinkelsbühl, der auch in Nördlingen ansässig war, ihr Urheber. Das Hauptwerk Herlins bleibt aber doch der große Flügelaltar, den er 1488 ausführte; er befindet sich jetzt gleichfalls in der städtischen Sammlung in Nördlingen. Auf der Mitteltafel Maria auf dem Throne, das Kind auf dem Schoß haltend, das nach einem Buche greift, welches der heil. Lukas hält. Dieser empfiehlt einen vor ihm knieenden Mann, den Stifter, und dessen vier Söhne; auf der andern Seite kniet die Gattin des Stifters mit fünf Töchtern, als himmlische Vermittlerin haben sie die heil. Margareta zur Seite. Nach rückwärts wird das Scenarium durch einen braunen, goldgemusterten Teppich abgeschlossen, welchen zwei in weiße Tuniken gekleidete Engel halten. Auf den Flügeln ist die Geburt Christi und die Disputation des Christusknaben im Tempel dargestellt. Man merkt es, der Künstler strebte, hier sein Bestes zu geben. Die harte, mehr zeichnende als wirklich modellierende Formenbehandlung ist freilich geblieben, aber in der Bewegung zeigt Herlin hier größere Freiheit, im Ausdruck ist er lebendiger. Die Typen von früher sind beibehalten; das meiste Streben nach Lieblichkeit bekundet sich in den Engelsgestalten, der zwölfjährige Christus ist ohne Schönheit, von ganz ältlichem Ausdruck. Naturwahrheit ist in hohem Maße angestrebt; das Geäder, die Hautfalten im Gesicht, auf den Händen sind fast aufdringlich angegeben, alles Beiwerk mit größter Sorgsamkeit behandelt. An Kraft und Glanz der Farbe steht dies Flügelbild niederländischen Werken nicht nach; ein feuriges Rot, das hier der Maler besonders bevorzugte (Marias Kleid und Mantel, das Unterkleid des Lukas, das Gewand der Tochter), wird noch mehr durch das Grün (innere Seite des Mantels der Maria, Mantel der Margareta) gehoben, wie dieses von jenem wieder eine noch intensivere Leuchtkraft erhält; das Gold des Teppichs vervollständigt die Trias. Dazu treten dann, den Akkord reicher zu machen, Violett und Blau. Die Ortsüberlieferung, das Vorkommen des heil. Lukas als Patron auf dem Bilde, aber auch die Hausmarke verbürgen, daß der Künstler dieses Werk als Familienstiftung schuf, und daß er selbst und seine Familie in den Stiftern dargestellt sei.

Von allen den deutschen Malern, die mit den Niederländern in Beziehung traten, hat keiner so widerstandslos den fremden Einfluß auf sich wirken lassen wie

*) Auf dem Schild des knieenden Mannes findet sich ein Monogramm, das zweifellos als Hausmarke zu deuten ist. Dazu die Jahreszahl 1468,



darunter dann die nachträgliche Inschrift: Anno dm MCCCCLXXXVIII vor mitfasten starb der erber man hans genger zu ulm. Gott wolle im genedig sein.

Herlin. Mit der Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit, welche dem mittelalterlichen Handwerker eigen, hat er auch alles Erlernbare erlernt und geübt, darum ist er auch als Maler wirksamer als Zeitgenossen von ungleich höherer Begabung, wie z. B. Schongauer; um so größer ist das Mißverhältnis, in welchem das eigentlich Künstlerische zu dem Technischen steht. Daß sein Schönheitssinn nur sehr wenig entwickelt war, das haben viele der Zeitgenossen mit ihm geteilt, aber es fehlte ihm auch jene künstlerische Energie, welche durch den Schein ursprünglichen und mächtig pulsierenden Lebens auch für das Gewöhnliche, ja selbst Häßliche, starkes Interesse abzuzwingen im stande ist. Nur im Bildnis vermochte auch er infolge sorgsamer Beobachtung und liebevoller Durchführung Erfolge zu erzielen. Da nun aber Nördlingen kein Mittelpunkt sich kreuzender Verkehrsstraßen war, so kann es nicht wunder nehmen, daß Herlin nicht im stande war, eine Schule von weiter Wirksamkeit zu stiften. Es fehlt zwar nicht an Werken, die auf seine Werkstatt als Ausgangspunkt hinweisen, aber der Charakter ist doch nur der von Werken zurückgebliebener Provinzmaler; auch seine Söhne und Enkel, die als Maler thätig waren, haben nichts geschaffen, was der Vergessenheit entrissen zu werden verdiente.

In Franken war jetzt wie früher Nürnberg der Mittelpunkt künstlerischer Thätigkeit. Die geistige Luft war in der freien lebendigen Handelsstadt der Blüte von Kunst und Wissenschaft günstiger als in den altehrwürdigen Bischofsresidenzen Bamberg und Würzburg. Allerdings, auch in diesen Städten fehlten Künstlerwerkstätten nicht, aber eine Meisterindividualität von selbständiger Artung, eine Schule, die Eigenes mit in die Entwickelung gebracht hätte, ist daraus nicht hervorgegangen. Der Meister, welcher 1429 den großen Flügelaltar für die Franziskanerkirche in Bamberg malte (jetzt im Nationalmuseum in München, Saal III), zeigt eine über das Mittelmaß ragende Begabung und einen kräftigen Natursinn, aber schwankend zwischen dem angelernten Idealismus der altkölnischen Schule und den Eingebungen seines eigenen rauhen, aber gesunden Naturells, vermochte auch er keine nachhaltige Wirkung zu erzielen. In dem Mittelbild ist die Kreuzigung dargestellt, auf den inneren Seiten der Flügel die Kreuzschleppung und Kreuzabnahme, auf den äußeren die Verspottung Christi und Ecce homo.

Die Magdalena, der Johannes verraten deutlich, daß der Meister die Leistungen der Schule Meister Wilhelms kennen gelernt hatte; der Christus, obgleich von edlen Formen und durchgeistigtem Ausdruck, ist dagegen sein Eigentum. Temperament schlägt aber doch nur durch in den derben, wuchtigen Gestalten, zu welchen der Künstler vom Leben, vom geistlichen Schauspiel angeregt wurde. Ohne in die Karikatur zu verfallen, ist er da voll Charakter und Lebendigkeit und nicht ohne einen Zug von Größe. Die Farbe, die sich vom Goldgrund abhebt, ist schwer — vielleicht auch infolge des Nachdunkelns. Die Technik ist Tempera. Die Bilder an den Außenseiten der Flügel dürften von Gesellenhand herrühren. Wie schon erwähnt wurde, hat dieses Werk in Bamberg selbst keine Nachfolge gehabt. Wäre es doch sonst nicht zu verstehen, daß z. B. das Epitaphbild der im Jahre 1443 verstorbenen Gernhauserin, Klosterfrau zum heil. Grab in Bamberg (München, Nat.-Museum, Saal III), so steif in der Haltung ist, ein so geringes Formenverständnis zeigt, daß es ebenso gut ein

Jahrhundert früher hätte entstanden sein können.*) In Nürnberg dagegen sollte das zu völliger Blüte kommen, dessen Keime schon im vorigen Jahrhundert sich vielverheißend angekündigt hatten. Neigung, die Natur nüchtern aufzufassen und schlicht darzustellen, hatten schon damals die Nürnberger Maler gezeigt, ohne doch zarte und tiefe Empfindung weihevoller Stimmung vermissen zu lassen. Diese schlichte und doch empfindungsvolle Natürlichkeit mußte den Nürnbergern zusagen, denn sie blieb noch ohne fremde Beimischung den Werken Nürnberg'scher Malerei eigen, als am Nieder- und Oberrhein sich bereits der Einfluß der Schule der van Eycks bemerkbar machte. Das bezeugt der kaum vor 1440 entstandene Hochaltar in der Frauenkirche in Nürnberg, der aus der Karthäuserkirche dahin kam. Auf der Mitteltafel ist Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, dann die Verkündigung und Auferstehung dargestellt, auf den Flügeln die Geburt Christi und die Apostel Petrus und Jakobus. Hier ist eine seltene Verbindung von Würde und Leben, Naturwahrheit und Stil. Die Maria ist noch der idealen Stimmung, aus welcher der Im-Hof-Altar hervorging, entsprossen, nur sind die Formen kräftiger, das Gesicht ausdrucksvoller geworden; der Leib des gekreuzigten Christus ist von edlen Verhälnissen, das Muskelspiel aber dabei mit augenscheinlicher Sorgfalt angegeben; in der Auferstehung sind der eben dem Grabe entsteigende Christus und die Wächter in voller Vordersicht genommen, und diese für die Zeit nicht leichte perspektivische Aufgabe ist gut und ohne Befangenheit gelöst; das gleiche gilt von dem niederfliegenden Engel in der Geburt Christi. Die Apostel sind markige, gedrungene Gestalten, mit dem Ausdruck gesammelter Kraft im Gesichte, das übrigens die Herkunft von den überlieferten Typen nicht verleugnet. Die Gewandung fällt in breiten, gut geordneten Massen. Die Farbe ist tief und klar, zu dem kräftigen, klangvollen Akkord von einem kräftigen Rot, Blau und Gelb (das Gold des Grundes) tritt ein saftiges Grün als glückliche Ergänzung. Man darf es wohl sagen: der Künstler des Frauenaltars war nicht bloß ein ansprechendes Talent, der im übrigen sich auf der breiten Heerstraße hielt, sondern er war ein Mann, der vorwärts drängte, der in schwierigen künstlerischen Aufgaben nach Herrschaft über die Natur gerungen hat.

Ein kleiner Altar mit Doppelflügeln in St. Sebald in Nürnberg (eine Stiftung der Haller'schen Familie) mit einem Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes auf der Mitteltafel, dem Ölberg und einigen Heiligen auf den Flügeln, könnte wohl als ein Jugendwerk des Meisters des Hochaltars an der Frauenkirche genommen werden. Mit diesem Meister verglichen erscheint der Maler, welcher die Flügel des Theokarsaltars in St. Sebald mit der Verklärung Christi, dem Fischzug Petri, dem Abendmahl, der Auferstehung und vier Darstellungen aus dem Leben Theokars schmückte, als Vertreter einer älteren Richtung, obgleich er ein kaum erheblich älterer Zeitgenosse jenes Künstlers war. Er erzählt zwar mit großer dramatischer Lebendigkeit, aber die Bewegungen sind eckig, oft ungeschickt und die Farbe hat nicht die Klarheit und Kraft des Frauenkirchen-Altars. Eine Gedächtnistafel in der Lorenzkirche in Nürnberg, die 1446 von Margarete Imhof und Anton Imhof gestiftet wurde, vorstellend Maria mit dem Kinde und die Stifterfamilie (der Vater mit acht Söhnen und die Mutter mit vier Töchtern) zeigt dagegen wieder ein wahres Schwelgen in vollen weichen und

*) Abbildung in E. Försters Denkmalen. IV.

schönen Formen, dann aber in den Stifterbildnissen eine Meisterschaft über die Natur, welche den Nürnberger auf Wegen zeigt, die in gleicher Richtung mit jenen laufen, auf welchen die Niederländer wandelten. Und nun trat auch bald der Künstler auf, welcher diese Wege vereinen sollte: es war dies Michael Wolgemuth.

Michael Wolgemuth wurde in Nürnberg 1434 geboren; die Familie war dort in vielen Zweigen ansässig — sein Vater war Valentin Wolgemuth der Maler, seine Mutter hieß Anna. Seine Lehrzeit bestand Michael im Hause seines Vaters oder eines seiner Verwandten, von welchen mehrere als Maler angeführt werden. Die Wanderung führte ihn wohl Köln zu, vielleicht in Gesellschaft des ungefähr gleichaltrigen Schüchlin, der persönliche Beziehungen in Nürnberg hatte, und von dessen Hauptwerk, dem Altar zu Tiefenbronn, ja, wie erwähnt, Fäden zu Wolgemuth hinüberleiten. Der Oberrhein hatte noch nicht die mächtige Anziehungskraft, wie er sie später besaß, als Schongauer, der ja um zehn bis vierzehn Jahre jünger war als Wolgemuth, in Kolmar seine Werkstätte aufgethan hatte. Ob Wolgemuth über Köln hinaus bis zur Heimstätte der van Eyck'schen Schule vorgedrungen ist, läßt sich natürlich weder bejahen, noch verneinen, immerhin aber weist das erste gesicherte Werk des Künstlers, der Hoferaltar, auf eine intime Kenntnis der künstlerischen Grundsätze jener Schule. Auch der Zeitpunkt, da Wolgemuth in Nürnberg sich wieder seßhaft machte, ist mit Sicherheit nicht zu bestimmen. Gewiß ist nur, daß er Mitte der sechziger Jahre in Nürnberg arbeitete und daß er 1473 die Witwe des 1472 verstorbenen Malers Hans Pleydenwurf heiratete. In Pleydenwurfs Hause, auf der Sebalder Seite, eröffnete er nun seine Werkstätte, in die später auch einer seiner Stiefsöhne, Wilhelm Pleydenwurf, als Genosse trat. In der Werkstätte ging es sehr lebhaft her, zahlreiche Gesellen müssen hier gearbeitet haben, die verschiedensten Techniken wurden hier geübt, neben der Malerei der Holzschnitt und die Holzschnitzerei. Wolgemuth starb hochbetagt am Andreastag 1519. Das Werk Wolgemuths zu umgrenzen ist nicht leicht; in der Art seiner Kunstübung stand er ganz auf mittelalterlichem Boden: die Kunst ist Handwerk, Geschäftsbetrieb. So dachte er nicht daran, allen Arbeiten, die aus seiner Werkstätte hervorgingen, den Stempel persönlichen Geistes aufzudrücken. Er entwarf höchstens, er ordnete an, und dem ausbedungenen Preise entsprechend regelte sich die eigene Anteilnahme an dem Werke und die mehr oder minder sorgfältige Ausführung durch mehr oder minder begabte und geübte Gehilfenhände. Es wäre ungeschichtlich, Wolgemuth daraus einen sittlichen Vorwurf machen zu wollen, er selbst hat darunter gelitten, da dadurch sein Charakterbild in der Geschichte der Malerei ein sehr schwankendes geworden ist.

Das früheste bekannte Werk, das mit Bestimmtheit auf Wolgemuth als Künstler hinweist, ist der mit der Zeitangabe 1465 versehene Altar, der für die Dreifaltigkeitskirche in Hof entstand. Vier auf beiden Seiten bemalte Tafeln davon besitzt die Pinakothek in München (Nr. 229—232); sie stellen auf den Vorderseiten dar den Ölberg, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme, die Auferstehung; auf den Rückseiten den englischen Gruß, die Geburt Christi und zwei Apostelpaare. Mit diesem Werke hat die Nürnberger Schule ihren Anschluß an die niederländische Richtung vollzogen. Deutlich erkennt man auch, daß es wiederum Rogier war, der den Künstler in seinen Bann gezwungen hatte. Auf ihn führt der Kanon der Gestaltenbildung, die Grund-

linien des Kopftypus, auf die Niederländer überhaupt die liebevoll durchgeführte Landschaft, die emailartig glänzende, leuchtende, leider aber nicht genügend harmonisierte Färbung zurück. Aber Wolgemuth kam seinen Absichten doch nur mit schwerfälliger Hand nach. Man meint, der Künstler müßte besser das Messer des Holzschnitzers als den Pinsel des Malers geführt haben. Das Nackte, Hände, Füße, Gesichter sind flach und mit scharfen Konturen modelliert, die mäßig bewegten Gestalten von Steifheit nicht frei. Mit dem eingehenden Realismus der Niederländer suchte er mindestens in den Frauengestalten einen Rest des Schönheitssinnes der älteren Nürnberger Schule zu verbinden, und dabei ward sein Realismus oberflächlich und sein Streben nach Anmut zur Geziertheit. Auf den ersten Blick erscheint sein Frauentypus anmutig, aber näher besehen erhält derselbe etwas Maskenhaftes, weil er ganz seellos ist. Dem Typus Rogiers entsprechend spitzt sich der oben breite Kopf nach unten zu, die mandelförmigen Augen sind groß, die Linien, welche von den Augenbrauen zur Nasenwurzel laufen, sind von schematischer Regelmäßigkeit, der Mund ist voll und kräftig, aber ganz leblos, die Lippen in unschöner Linie etwas hinauf oder hinab gezogen. Das ein wenig vorgewölbte Kinn ist doch von kleinlicher Form. Die Männer sind von mehr charakteristischer Bildung, doch auch hier bleibt die Naturschilderung oberflächlich. Adern, Muskeln, Quetschfalten, selbst die Warze im Gesicht werden getreulich angegeben, aber den Händen fehlt das Fühlige, welches z. B. auch den Händen der Figuren Rogiers bei aller Hagerkeit und Knochigkeit eigen ist. Im allgemeinen hat hier wie meist auch später Wolgemuths männlicher Typus einen Zug ins Spießbürgerliche, Banale; seine Charaktere sind ohne Gewalt und Wucht, selbst ohne die Lebensenergie, die Schüchlin seinen Gestalten mitgab. Das Anziehendste ist die Landschaft, für deren wirksame Belebung der Künstler schon bestimmte Lichtwirkungen auszunützen vermag — so z. B. die Morgenbeleuchtung in der Auferstehung. Gold für die Farbe des Himmels wendet der Künstler nirgends an. In der Gewandung tritt neben einem sehr lebhaften Rot und Grün ein kräftiges Blau so sehr hervor, daß die Harmonie der Farbe dadurch eine Einbuße erleidet; daneben zeigt sich Vorliebe für Brokatstoffe mit Granatmustern. Der Fleischton ist rötlich und in feinem Grau abschattiert. Einen Fortschritt zu strengerer Formbezeichnung und harmonischerer Farbe zeigen die Flügel eines von der Familie Landauer in Nürnberg gestifteten Altars, von welchen der eine mit der Vermählung der heil. Katharina und der Geburt Christi in München (Pinakothek Nr. 234), der andere mit der Kreuzigung und Auferstehung in Augsburg (Galerie Nr. 42 und 43) sich befindet. Die fein und sorgfältig ausgeführte Flußlandschaft, auf welche die Fenster der Stube hinausführen, wo Katharina sich dem Christuskinde vermählt, weist entschieden auf niederländische Vorbilder. Katharina in rotem, mit großen Goldblumen gemustertem Kleid ist lebendiger im Ausdruck als die Frauen des Hoferaltars, frei von deren lebloser gezierter Anmut. In der Kreuzigung fällt die eingehendere Modellierung des Leibes der Schächer günstig auf. Das nächste datierte Werk Wolgemuths ist der Hochaltar der Marienkirche in Zwickau von 1479. Die Malereien befinden sich auf den äußeren Seiten der inneren und auf beiden Seiten der äußeren Flügel, dann an den Flügeln der Staffel und an der Rückseite des Schreins. Wolgemuth hat hier schon in ausgiebigem Maße Gehilfenhände in Anspruch genommen. Seine eigene Art tritt am ungetrübtesten in den vier Darstellungen



Michael Wohlgemuth: Kreuzabnahme (vom Hofer-Altar).

München, Pinakothek.



aus der Jugend Christi hervor (Verkündigung, Geburt, Anbetung der heil. drei Könige, heilige Sippe), welche nach Öffnung der ersten Flügel sichtbar werden. Unter diesen ist wieder die heil. Sippe die beste Leistung des Künstlers. Man könnte der Komposition höchstens zu strenge Symmetrie vorwerfen, aber die Männer sind von energischer Charakteristik, die Frauen nur zum Teile von der befangenen Typik, in die Wolgemuth so oft den Reichtum der Natur zwängte. Die Passionsszenen an den Außenseiten des ersten Flügelpaars mit ihrer verworrenen Komposition, den karikierten Gestalten, ebenso das Jüngste Gericht auf der Rückseite des Schreines gehören derben, aber nicht ungeschickten Gehilfenhänden an.

Bedeutender ist Wolgemuths Anteil an dem Altarwerk, welches Sebastian Peringsdörffer in die Augustinerkirche St. Veit in Nürnberg um 1488 stiftete (Nürnberg, Germ. Museum 112—115). An keinem Werke des Künstlers mehr kann man das Tüchtige an ihm und die Grenzen seiner Kraft so klar abschätzen wie hier. Die Außenseiten des Altars zeigen vier Paare männlicher und weiblicher Heiliger, die auf gotischen Konsolen stehen; auf den Innenseiten sind Begebenheiten aus dem Leben des heil. Vitus und anderer Heiligen dargestellt. In erster Linie sind Eigentum Wolgemuths die vier Heiligenpaare: Katharina und Barbara, Rosalia und Margaretha, Georg und Sebald, Johannes d. T. und Nikolaus. Beseeltere Frauengestalten als hier hat Wolgemuth nie wieder geschaffen. In keuscher Zurückgezogenheit in sich stehen die schlanken, feinen Gestalten da;



Wolgemuth: Georg und Sebald.

jene kokette Geziertheit, die bei ihm in der Hast der Arbeit den Mangel wahrer leiblicher und geistiger Anmut zu verdecken berufen wird, fehlt hier einmal völlig. Selbst die Hände, wenngleich etwas steif in der Haltung, sind gut durchmodelliert. Noch bedeutender, auch über den Zwickauer Altar hinaus, ist der Fortschritt in der Charakteristik der männlichen Gestalten. Am hervorragendsten sind Johannes und Georg; der erstere wendet dem Beschauer ein Gesicht von derben, aber doch durch Askese vergeistigten Zügen zu, mit den großen braunen Augen wie in eine Offenbarung starrend; Georg steht straff da, alles deutet auf ernste, kühne Entschlossenheit: die kräftige Adlernase, der fest geschlossene Mund, die hageren, doch nicht eingefallenen Wangen. Sebald mit dem Kirchenmodell gleicht einem Baukünstler der Zeit, der sein eigenes Werk vorweist; Nikolaus zeigt in dem feinen nachdenklichen Priestergesicht Klugheit, aber auch entschiedene Willenskraft. Von den Bildern der Rückseite steht die Lukasdarstellung ganz innerhalb der Grenzen der Kraft des Meisters selbst. Maria mit dem sehr lebhaften Kinde in traulicher Stube ist von schlichter Anmut (ihr Typus steht in der Mitte zwischen dem Rogiers und dem der späteren Periode Schongauers); Lukas, mit einem gut durchgearbeiteten Charakterkopf, ist anziehend durch schlichten Ernst. In der Szene aus der Legende des heiligen Bernhard, wo Christus vom Kreuze zu dem Betenden niedersteigt, zeigt der Heilige eine bei Wolgemuth selten anzutreffende Energie der Empfindung: als ob etwas von der Glut der Andacht des Heiligen auf den Künstler übergegangen wäre. Christoph, der mit dem Christuskinde den Fluß durchschreitet, ist rauh bis zur Häßlichkeit, die Landschaft aber von intimem Reiz und liebevoller Durchführung. Im Martyrium des Sebastian hat der Heilige jenen dämlichen Ausdruck, der bei Wolgemuth den Ausdruck tiefen Schmerzes öfters — wohl unfreiwillig — ersetzt. Die Schergen sind mit Behagen charakterisiert, sie verleugnen nicht, daß sie voll und ganz zu jenem Gesindel gehören, welches in den Passionsszenen Schongauers und des Meisters der Lyversbergschen Passion sein Wesen treibt. Die Szenen aus der Legende des heil. Vitus rühren wohl nur in ihrer Komposition von Wolgemuth her; an ihrer Ausführung scheint in hervorragender Weise ein Gehilfe thätig gewesen zu sein, der eine 1487 datierte Darstellung aus dem Leben des heiligen Vitus (Vitus wendet sich von den Götzen ab) in der Lorenzkirche in Nürnberg mit den Initialen R. F. bezeichnete. Am Ende des Jahrhunderts schmückte Wolgemuth das Huldigungszimmer im Rathaus zu Goslar mit Malereien; 1501 wurde er dafür zum Ehrenbürger der Stadt und zum Mitglied der Brauergilde ernannt. An den sehr rohen Deckenbildern (Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel) ist Wolgemuths Anteil wohl ein geringer. Am besten sind die Sibyllen, welche abwechselnd mit Kaisergestalten die Wände zieren; schlanke und doch nicht hagere Gestalten, anmutig bewegt, dabei freilich ohne jeden Ausdruck des Visionären oder auch nur geistiger Konzentration. Die Behandlung ist eine mehr zeichnende, nur die Gewänder sind von kräftiger, harmonischer Färbung. Eine tüchtige, des Wolgemuth würdige Leistung ist auch das Bildnis des damaligen Bürgermeisters von Goslar, Johannes Passen, der vor der Madonna knieend dargestellt ist. Die Malereien sind in Deckfarbe unmittelbar auf dem Holzgetäfel ausgeführt; die dekorative Wirkung, die in erster Linie beabsichtigt war, ist eine sehr günstige. Das letzte datierte Werk Wolgemuths ist der

Altar zu Schwabach, den er 1508 ablieferte. Es ist dies ein umfangreicher Schnitzaltar mit zwei feststehenden und vier beweglichen Flügeln. Auf den feststehenden Flügeln sind die Kolossalgestalten der Kirchenpatrone Johannes d. T. und Martin von Tours dargestellt, auf den Außenseiten der äußeren Flügel vier Passionsszenen, auf

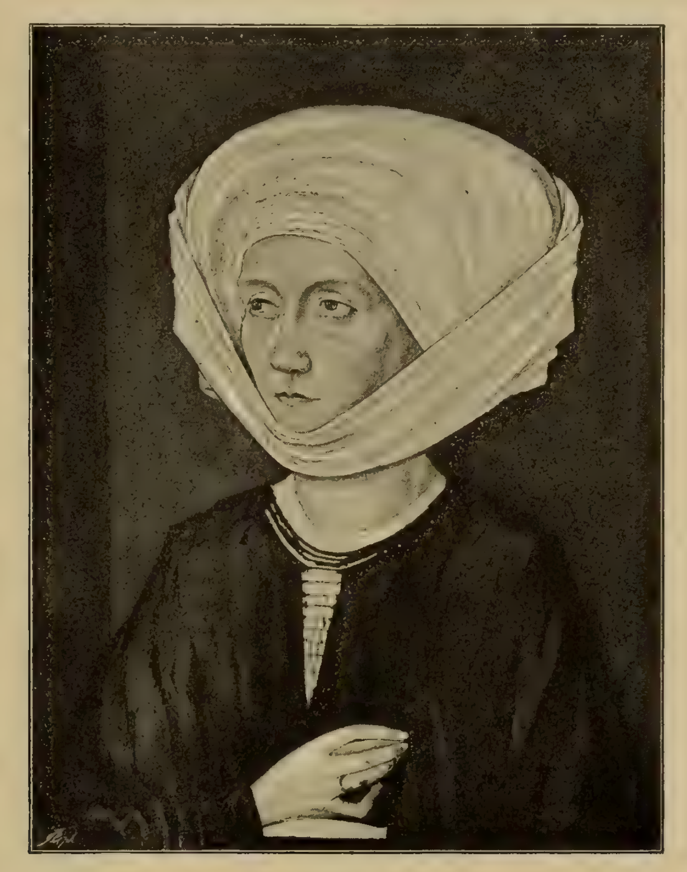


Wolgemuth: Christus steigt zu St. Bernhard vom Kreuz.

den inneren Seiten und den äußeren Seiten der inneren Flügel Szenen aus den Legenden der beiden Kirchenpatrone, auf den Flügeln der Staffel endlich wieder die beiden Kirchenpatrone, Anna selbdritt, Elisabeth, dann die Grablegung. Der dreiundsiebzigjährige Meister scheint an diese Arbeit nur wenig die Hand gelegt zu haben; nicht einmal die Komposition dürfte ausschließlich sein Eigentum sein. Am nächsten läge es, die persönliche Mitwirkung auf die Kolossalfiguren der feststehenden Flügel zu

beschränken; sollte er auch noch, wie man will, die Darstellungen der Staffel eigenhändig durchgeführt haben, so war seine Hand durch das Alter schon eine so ungelenke geworden, daß er kaum mehr von den Faustmalern seiner Werkstatt zu unterscheiden ist. Ein datiertes Werk ist nun nicht mehr nachzuweisen, doch auch von den undatierten Bildern, deren Charakter auf seine Werkstätte hindeutet, dürften die meisten einer früheren Periode angehören. Nur einiges sei genannt. Eine Aussendung der Apostel in München (Pinakothek Nr. 235) spricht durch anmutige Landschaft an; die Farbe aber ist stumpf, besonders im Fleischton. Das große Altarwerk in der Hallerschen Stiftungskapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg könnte manches Eigenhändige vom Meister besitzen, und das Gleiche gilt von den Malereien des Hochaltars in der Kirche zu Hersbruck bei Nürnberg. Die Gemälde auf den Außenseiten der Flügel des Altars in der Predigerkirche in Erfurt weisen zum mindesten auf die Werkstatt Wolgemuths zurück. Eine sehr figurenreiche Kreuzigung in der Münchener Pinakothek (Nr. 233) mit manchen Zügen, die an Wolgemuth erinnern, läßt im ganzen doch eher an einen älteren Zeitgenossen Wolgemuths denken. Die Landschaft ist kleinlicher, die Formen derber als bei Wolgemuth; der Gesamtton der Farbe tiefer, ins Bräunliche gehend. Noch mehr trennt sich von Wolgemuth, ohne doch den Zusammenhang ganz aufzugeben, der Meister, welcher die Kreuzigung im Germanischen Museum malte (Nr. 116), die durch das Wappen des Donators als eine Stiftung des würzburgischen Kanonikus Schönborn nachgewiesen ist. Vor allem ist der Maler dieser Kreuzigung ein größerer Dramatiker als Wolgemuth; Leben, Bewegung, Aufregung weiß er zu schildern, ohne diese in Verwirrung zu verkehren; völliges Hingenommensein durch Mitleid bringt er ebenso zum Ausdruck, wie Haß und wilde Roheit. Die Frauen sind individueller als bei Wolgemuth, und doch vermag er auch Jugendreiz zu schildern, wie z. B. in jener Mädchengestalt, die gleich hinter Johannes steht. In der Farbe ist er kräftiger, tiefer als Wolgemuth und dabei von ganz harmonischer Stimmung. Wenn auf Grund der einen großen kolorierten Zeichnung des heil. Sebastian der Universitätsbibliothek in Erlangen ein Urteil über Hans Traut aus Speier, der Wolgemuths Zeitgenosse war, zu fällen gestattet ist, so hat auch dieser sich von der Art Wolgemuths etwas abgeschieden, sich mehr an die ältere einheimische Schule angeschlossen und deren geläuterten Formensinn zur Richtschnur genommen. Auch zahlreiche Bildnisse gehen auf Wolgemuth und seine Nürnberger Umgebung zurück. Wolgemuths ganze Art war für das Bildnis angelegt, ein nüchterner Mann, mit einem scharfen Auge, einer sicheren Hand und, wenn es Not that, ein gewissenhafter Arbeiter, der volle Herrschaft über die Technik besaß; so konnte er wohl die selbstsicheren, mit dem Himmel und der Erde in guter prompter Rechnung lebenden Nürnberger Patrizier und Patrizierfrauen trefflich und zu deren Zufriedenheit konterfeien. So könnte auf seine Hand zurückführen das Doppelbildnis im Amalienstift zu Dessau von 1475. Die junge Frau (oder Braut?) zeigt bei aller Individualität doch etwas vom Wolgemuthschen Frauentypus; der Bräutigam oder junge Gatte in Modetracht, mit nacktem Hals, auf dem lang herabwallenden Haar ein kokettes Barett, ist von hageren spitzigen Formen, etwas steif in der Haltung, aber beide von packender Lebenswahrheit. Daran schließt sich das Bildnis eines alten Mannes im Germanischen Museum (Nr. 108). Ebenso könnte auch das Bildnis des 23 jährigen Konrad Imhof in der Rochus-

kapelle*) in Nürnberg von 1486 auf ihn zurückgehen. Dasselbe gilt von dem Bildnisse der Ursula Hans Tucher von 1478 in Kassel und dem Bildnis eines jungen Mannes mit einer Blume in der Hand im Germanischen Museum (Nr. 110). Ein Bildnis des Kanonikus Schönborn, auch in der letztgenannten Sammlung (Nr. 109), ist in der Wiedergabe intimer persönlicher Züge so vorgeschritten, daß es über Wolgemuths Kraft hinausgehend betrachtet werden kann.



Wolgemuth: Bildnis der Ursula Hans Tucher. Kassel.

Der Ruf und der Einfluß Wolgemuths als Maler ist weit über die Grenzen Nürnbergs gedrungen; der rege, vielverzweigte Handelsverkehr der Stadt hatte daran freilich größeren Anteil als die Macht der künstlerischen Persönlichkeit. Wolgemuths Begabung stand nicht höher als die Herlins und war auch dieser verwandt. Ein sauber arbeitender Handwerker, nur etwas feinfühliger als jener war er, nicht viel mehr. An Tiefe und selbst an Gründlichkeit ging ihm noch Schüchlin voraus; dem Reichtum der Phantasie Schongauers gegenüber erscheint er wie ein Bettler; Eingebungen echter reiner Schönheit, die den alten Holbein so oft erleuchteten, hat er nie gehabt. Wenn er in einzelnen Leistungen, in welchen er das Beste gab, was in seiner

*) Vgl. H. Stegmann: Die Rochuskapelle Taf. VII.

Kraft lag, uns doch auch noch heute ans Herz rührt, so liegt dies in der so ganz natürlichen und schlichten Art, die Hergänge der heiligen Geschichte und Legende ganz in das Gewand und die Farbe der Zeit und seiner Heimatstadt zu kleiden. Das Gemüt wird dadurch nicht minder ergriffen, und der Nürnberger mochte sich nicht weniger erbauen, wenn er, wie im geistlichen Schauspiel, sich und seinen Nachbar, sei es als Zuschauer, sei es als Helden auf der heiligen Szene fand. Die Seele des Poeten steckte nicht in Wolgemuth, nur aus seinen Landschaften klingt öfters ein Ton, der wie ein Echo des damaligen Volksliedes gemahnt: reinliche Pfade zwischen bebuschten Höhen hin, Wiesen von saftigem Grün, wo noch jeder Grashalm für den liebevollen Blick des Meisters zeugt, schattenspendende Baumgruppen, rauschende Bäche und das alles von mild klarem Himmel überspannt, so erscheint seine Landschaft, von der Phantastik frei, so recht einladend zu fröhlicher Sonntagswanderung.*)

Auch auf bayrischem Boden und auf jenem angrenzenden Gebiete, welches unabhängig von politischen Grenzen der Stammesabkunft seiner Bevölkerung nach dazu gehört, war jetzt eine große künstlerische Betriebsamkeit wahrzunehmen. Aber Künstlerpersönlichkeiten von scharf ausgeprägter Physiognomie, oder gar Meister, die fördernd in die Entwickelung eingegriffen hätten, sind nur in sehr geringer Zahl zu nennen. Und das noch öfter im Süden als im Norden, da sich im Süden die rauhe künstlerisch-spröde Art des bajuvarischen Stammnaturells schon mit anderer, besonders italienischer Art kreuzte. Es ist kein Zweifel möglich, daß Salzburg, Bozen, Innsbruck in jener Zeit für die Entwickelung der Malerei eine ungleich höhere Bedeutung hatten als München, oder gar Landshut und Regensburg. Während nämlich in den Schulen der ersteren, südwärts gelegenen Städte, die zugleich durch die große Handelsstraße in regere Beziehung zu Italien gebracht waren, sich ein ernsthaftes Bestreben zeigte, den Realismus sei es durch einen Zug monumentaler Größe zu adeln, sei es durch eine höher entwickelte Farbenpoesie zu verklären, blieb der Realismus der eigentlich bayrischen Schulen trocken, spröde, rauh ohne jeden Ansatz, die Natur zu idealisieren, oder doch mit Empfindung für ihre Harmonie und Schönheit darzustellen. Selbst die mittelbare Berührung mit flandrischer Malerei konnte einer vertiefteren Naturauffassung vorläufig nicht die Wege frei legen. Daneben begegnen uns vereinzelte Werke, welche die langsame Entwickelung zu überflügeln scheinen; der Mangel an Nachfolge deutet dann darauf hin, daß sie der Wanderlust eines fremden Künstlers das Dasein verdankten.

Die rauheste Tonart hat wohl die Münchener Schule angeschlagen. Für die Charakteristik derselben fehlt es nicht an erhaltenen Werken, mögen auch die Fäden, wodurch diese mit bestimmten Künstlernamen verknüpft werden, nicht gerade sehr feste sein. Einem Cyklus von Passionsbildern, welchen Gabriel Möchselkirchner 1480 für das Kloster in Tegernsee gearbeitet hatte, werden eine Kreuzschleppung und eine Kreuztragung in der Galerie in Schleißheim zugewiesen (Nr. 73 und 74). Roher kann die Natur nicht karikiert werden; selbst die Idealgestalten stoßen ab

*) Die Würdigung der Thätigkeit Wolgemuths auf dem Gebiete des Holzschnitts, seiner Bedeutung für den Fortschritt dieser Technik muß ebenso der Geschichte des Holzschnitts und Kupferstichs überlassen werden, wie die Untersuchung der Frage, ob in Wolgemuths Werkstatt auch die Kupferstich-Technik geübt worden sei. Über Wolgemuth den Maler vgl. W. v. Seidlitz in d. Zeitsch. f. b. K. XVIII, S. 169 fg. mit Abbildungen. Dann R. Vischer a. O. S. 294 fg.

durch plumpe Typen und Formen; woher nahm der Maler die Modelle für seine heiligen Frauen, mit den klobigen großen Nasen, dem breiten Mund, dem kleinen Kinn? Und nun erst die an Scheußlichkeit nicht zu übertreffenden Söldner, welche über den zu verlosenden Rock Christi in Kampf geraten sind! Mit mangelhafter Kenntnis der Naturformen gerät die Vorliebe für leidenschaftlich-heftigen Ausdruck innerer und äußerer Vorgänge in Streit; man beobachte die krampfhaft verbogenen Gliedmaßen des linken Schächers. Der Fleischton ist ein schweres Braun mit grell aufgesetzten weißen Lichtern. Die Gewänder sind vielfach geblümt und vorwiegend von blassem Ton. Die Modellierung ist derb aber kräftig, so daß die Figuren in völliger Rundung aus der Fläche heraustreten. Auf Ulrich Futerer, der aus Landshut nach München geflüchtet war, führt man eine andere in derselben Galerie befindliche Kreuzigung zurück (Nr. 71). Die Formen sind von gleicher Derbheit, die Bewegung aber ungezwungener im Ausdruck; bezeichnend für die Anschauung des Malers ist es, daß der linke Schächer als derbkomische Judenkarikatur gebildet wurde. Die Figuren heben sich in Steinfarbe von dunklem Grund ab, nur die Fleischpartien wurden in braunrötlichem Ton mit grellen weißen Lichtern angegeben. Dem Hans Olmdorfer, der zwischen 1460 bis 1518 als Hofmaler in den Diensten bayrischer Herzöge stand, wird das große Altarwerk zugewiesen, das aus der abgebrochenen Franziskanerkirche in München in das bayrische National-Museum (Saal IX) kam. Laut Inschrift ist es eine Stiftung des Herzogs Albrecht von 1492. Die Kreuzigung auf dem Mittelbilde ist sehr figurenreich; doch man kann weniger von Komposition sprechen, als von einem wilden Durcheinander derber plumper Gestalten. Selbst die Frauen haben herbe, fast männliche Züge ohne jeden Schimmer von Anmut. Auch die Modellierung des Christusleibes ist von einer gewissen pathetischen Derbheit: der Leib sehr kräftig, die Kniee knollenartig vorgewölbt, die Waden plump. Die Zeichnung ist sauber ausgeführt. Die Farbe ist derb, ein tiefes Rot herrscht vor. Man gewinnt aus dem Ganzen den Eindruck bäurischer, aber doch urwüchsiger Kraft. Auf den inneren Seiten der Flügel ist der Ölberg und die Gefangennahme Christi, auf den äußeren Seiten die Geißelung und die Kreuzschleppung mit den knieenden Stiftern dargestellt. Das Stifterpaar ist das Beste des Werkes, und fast erscheint es rätselhaft, wie der Künstler, der im Bildnis die Natur so schlicht und wahr wiederzugeben wußte, in den geschichtlichen Darstellungen in einen so brutalen und zugleich pathetischen Realismus verfallen konnte. Möglich, daß dem gleichen Meister auch das derb gemalte, aber ausdrucksvolle Bild des Herzogs Siegmund in der Galerie zu Schleißheim (Nr. 86) angehört. Ohne jeden Zusammenhang mit dem Altarwerk in der Nationalgalerie ist dagegen der Hochaltar in der Kirche zu Blutenburg von 1491, der gleichfalls mit Olmdorfer in Beziehung gebracht wurde. Der Maler desselben war an Rauheit und Derbheit der Formengebung jenem nicht unähnlich, aber markloser und noch nicht ohne allen Zusammenhang mit der ausgelebten idealistischen Richtung. Ein gleich starkes Naturell wie die früher genannten Meister, aber ihnen weit voraus an Begabung und entwickelter Technik war der Maler eines wohl schon am Beginn des sechzehnten Jahrhunderts entstandenen Cyklus von Bildern aus der Geschichte der beiden Apostelfürsten; er war für die Petrikirche in München bestimmt, wo sich auch noch vier Stücke finden, während sechs in das bayrische National-Museum kamen. War der Künstler ein Einheimischer, so ist

er zweifellos mit Augsburg und namentlich mit der von Padua angeregten Pusterthaler Schule in Berührung getreten. Die Derbheit der Charakteristik der Münchener Genossen besaß er, aber er verband damit einen monumentalen Zug; bezeichnend in letzterer Beziehung sind die Almosenspendung und Petrus in Kathedra in der Petrikirche, in ersterer aber die Büttel in der Stäupung (National-Museum) und die Wächter in der Befreiung Petri (Petrikirche). Mit seinen Landsleuten teilte er auch die rückhaltlose Natürlichkeit der Empfindung. In der Stäupung Pauli z. B. zeigt der Heilige weder ergebungsvolle Ruhe noch Ekstase, sondern man sieht gleichsam das Zucken des ruten-getroffenen Körpers und hört die Schmerzensschreie des Mundes. Er erzählt lebendig, nicht ohne starkes dramatisches Pathos, doch wird dabei seine Komposition nicht verworren. Auffällig ist die Freude des Künstlers an perspektivisch schwierigen Aufgaben; die äußerst gelungene Verkürzung des niederstürzenden Simon Magus (National-Museum), die des sich herunterbeugenden Ephesiers, der den Korb mit dem heil. Paulus vom Dache niederläßt, weisen auf die Leistungen der von Padua beeinflußten Tiroler; auf südliche Anregungen dürfte auch die mit geradlinigem Architrav versehene Säulenhalle in der Krankenheilung (National-Museum) zurückgehen. Prächtig sind die Stadtperspektiven in der Krankenheilung, der Predigt des heil. Paulus und der Kreuzigung Petri (Petrikirche); von kühner Phantastik die Landschaft in der Darstellung von Christi Gang auf dem Meere und im Gebet auf dem Ölberg (beide im National-Museum). Die Farbe ist von einem tiefbraunen Gesamtton, der an den der Basilikabilder des älteren Holbein erinnert, meist kräftig und leuchtend, seltener etwas stumpf. Die Ausführung ist nicht ganz gleichmäßig; möglich, daß an einzelnen Darstellungen Gehilfenhände größeren Anteil hatten, doch in jedem Falle ist die Komposition des ganzen Cyklus Eigentum eines Künstlers.

Auch Landshut besaß eine Malerschule; vorhandene an Ort und Stelle befindliche Werke weisen ebenso darauf hin, wie der urkundlich genannte Nikolaus Alexander Mair, der wahrscheinlich mit dem tüchtigen Stecher Mair von Landshut identisch ist. Von seinen Gemälden scheint dann freilich keines mehr erhalten zu sein; er dürfte darin sich kaum anders als in den Stichen gezeigt haben, also als ein Meister, der den Einfluß Schongauers auf sich wirken ließ, doch seine derbe landsmännische Art dabei nicht abstreifte, der deshalb auch in der Schilderung von Vorgängen aus dem Weltleben das Beste und Anziehendste leistete. Anonyme Werke der Tafelmalerei, die in Landshut in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden, verleugnen in nichts den Charakter von Arbeiten gewöhnlichen Kunsthandlangertums, so z. B. ein Altar von ca. 1450 im bayrischen National-Museum aus der Trausnitzkapelle in Landshut (der Christusleichnam im Schoße Mariens mit dem Stifter Heinrich dem Reichen, und vier Heiligen), die Flügelbilder des Altars in Gelbersdorf von 1482 mit Szenen aus dem Leben Marias, zwei Altäre in der Trausnitzkapelle u. s. w.

Regensburg sollte eine hervorragende Stelle in der Geschichte der deutschen Malerei erst wieder im sechzehnten Jahrhundert gewinnen; im fünfzehnten Jahrhundert gebührt unter den malenden Genossen höchstens dem Buchmaler Berthold Furtmeyr der Name eines Künstlers. Er ist vom Jahre 1476 bis 1501 urkundlich nachgewiesen. Von seinen Werken sind zwei erhalten: das eine ist ein zweibändiges

altes Testament in der Bibliothek des Fürsten Öttingen-Wallerstein zu Maihingen — beendet 1472; das andere ist ein fünfbändiges Missale, das im Auftrag des Erzbischofs von Salzburg, Bernhard von Rohr, 1481 entstand, es befindet sich jetzt in der kgl. Bibliothek in München (cod. c. p. 22).

Die Illustrationen sind, wie dies auch schon der großen Zahl derselben entspricht, nicht Werke einer Künstlerhand, sondern Werkstattleistungen, die nur im allgemeinen die Handzüge des Meisters selbst aufweisen. Doch auch für die Komposition verwertete



Christus und Petrus auf dem Meere. München, National-Museum.

Furtmeyr Anregungen, wo immer er sie fand; so benutzte er in der Illustration zum Hohen Lied ein niederländisches Holzschnittwerk von ungefähr 1460. Auch Spuren Wolgemuthschen Einflusses sind vorhanden, ob derselbe nun mittelbar oder unmittelbar in die Werkstätte Furtmeyrs drang. Alle diese Anregungen wirkten allerdings nur äußerlich; die Formensprache Furtmeyrs ist aus dem Schwanken zwischen den Grundsätzen des vierzehnten Jahrhunderts und jenen, welchen die Meister eines folgerichtigen Realismus im fünfzehnten Jahrhunderts vertraten, nie zu einem einheitlichen Stil durchgedrungen. Anmutige, selbst poetische Züge giebt er genug, aber auch viel Rohes und Kleinliches. Das verhältnismäßig Eigenste und Beste findet sich in den

landschaftlichen Gründen, in welche der Maler, wo Gelegenheit sich fand, seine Figuren stellte.

Im südöstlichen deutschen Alpengebiete ist der Charakter der Malerei nicht immer leicht abzuschätzen. Selbst die Frage: was ist auf eigenem Boden erwachsen, was ist Hinterlassenschaft eines fahrenden Gesellen, was ist aus der Fremde bezogen? läßt sich nicht in jedem Falle mit Bestimmtheit beantworten. Am meisten Eigenes besitzen die Tiroler Maler auch dann, wenn sie Fremdes auf sich wirken lassen. Dagegen zeigen auch die besten Leistungen auf österreichischem und steirischem Boden so viel unverarbeitete fremde Einflüsse, daß nur mit Vorbehalt von einer Wiener oder gar Grazer Schule gesprochen werden darf. Salzburg steht in der Mitte; es hat eine gefestigte künstlerische Überlieferung, aber der reiche geistliche Hofhalt zog auch Künstler aus der Fremde herbei. Gewiß konnten dabei nur die vorgeschrittensten Gegenden in Betracht kommen, und so weisen denn auch die älteren Werke der Schule vorwiegend kölnischen, die jüngeren vorwiegend schwäbischen Einfluß auf. Für die Frühzeit des fünfzehnten Jahrhunderts sind Miniaturen die wichtigsten Denkmale. Zwei einander verwandte Leistungen, eine Bibel von 1428 in der königlichen Bibliothek in München (cod. pict. 7) und ein Missale von 1432 im Stift St. Peter in Salzburg, zeigen in den zahlreichen Bildern nur wenig von jenem kecken, ganz der Wirklichkeit zugewandten Geiste, welcher den Leistungen der gleichzeitigen Konstanzer Illustratorenschule eigen ist. Das feine anmutige Oval der Frauenköpfe, die schmalen hageren Hände, das blasse mit bläulichen oder grauen Schatten modellierte Inkarnat, die hellen harmonischen Gewandfarben erinnern eher an die Werke der älteren Kölner Schule. Noch stärker tritt dieser Zusammenhang mit der kölnischen Schule in der von dem Dompropst Johannes Rauchenberger gegen 1429 für die Kapuzinerkirche gestifteten Altartafel (jetzt im Klerikerseminar zu Freising) entgegen. Die schlanken ausgebogenen Gestalten der acht Heiligen, welche Maria umgeben, gehören der Empfindungssphäre und der Formenauffassung der Schule Meister Wilhelms an, nur das Oval der Köpfe ist kräftiger, der Hals zwar schlank, aber von breiterem Ansatz, die Hände minder mager. Der tiefbräunliche Gesamtton, welcher jetzt dem Bilde eigen (in den Gewandfarben herrscht ein trübes Rötlichbraun vor), ist wohl das Ergebnis der modernen „Auffrischung“. Ein Antiphonar des Klosters Seitenstetten, das aus St. Peter in Salzburg stammt, dann ein Antiphonar des salzburgischen Benediktinerstiftes Michaelbeuern von 1458 zeigen in den heiter und kräftig gefärbten Bilderinitialen das Eindringen des Naturalismus auch in die Schreibstuben der Klöster. Ein weltlicher Buchmaler, Erasmus Stratter zu Salzburg, der eine Bibelabschrift 1469 abschloß (Graz, Univ.-Bibliothek), läßt in nur kleinen Initialbildern auf Goldgrund bereits niederländische Anregungen vermuten.*) Am anziehendsten sind die kleinen Initialen, für deren Füllung Köpfe von bald karikaturartiger, bald porträtartiger Auffassung und sehr eingehender Durchführung verwendet wurden.

Wie schnell die neue Saat auch hier reifte, welche edlen Früchte sie hervorbrachte,

*) Fol. 655: Also hat die Bibel ain enndt und hat geschribn Erasm stratter zu saltzpurg an freitag vor Sannd Ruprechtstag im herbst Anno dei M.CCCC.LXIX°. Über die früher angeführten Antiphonare vgl. J. Neuwirth, Studien zur Gesch. d. Miniaturmalerei in Österreich (Wien 1887).

zeigen am besten vier Tafeln (Reste des Hochaltars) in der Kirche des Dorfes Großgmain am Untersberg, die 1499 allem Anscheine nach von einem in dieser Gegend heimischen Meister vollendet wurden. Die vier Tafeln führen vor: Christi Beschneidung, des zwölfjährigen Christus Disputation im Tempel, die Herabkunft des heiligen Geistes und den Tod Mariens. Eine starke Persönlichkeit, mit einem Zug zum Großartigen, nur hier und da in etwas bäurischen Formen befangen, so tritt uns der Künstler in diesen Bildern entgegen. Seine Wanderschaft scheint ihn ebenso mit den südlichen Landschaften Deutschlands wie mit dem Norden Italiens bekannt gemacht zu haben. Denn ebenso sicher als die Gehaltenheit der Empfindung, die ruhige Würde der Darstellung an Zeitblom erinnert, läßt das plastische Herausarbeiten jeder einzelnen Figur, die Sicherheit, mit der die Figuren im Raume voneinander gesondert stehen, auf die Bekanntschaft mit den Perspektivikern der paduanischen Schule schließen. Solche Anregungen haben aber nicht den Kern der eigenen Persönlichkeit verdunkelt. Welche Versammlung von Männern führt das Pfingstfest vor! Durchaus charaktervolle, dem Leben nachgeschaffene Köpfe, aber durch den Ausdruck feuriger Empfindung oder tiefer Betrachtung bei aller Rauheit der Formen als Bürger einer höheren Welt gezeichnet. Weibliche Anmut ist freilich nicht seine Sache, das beweisen die Frauen in dem Bilde der Beschneidung. Der Tod Mariens ist nach der Kunstüberlieferung der schwäbischen Schule dargestellt: Maria stirbt, knieend vor ihrem Betpult, von einem Jünger unterstützt. Wie bei Zeitblom beherrscht auch bei ihm in Darstellung des Hergangs eine große Kühle der Stimmung: kein Ausbruch leidenschaftlicher Empfindung, nur milde Trauer, andächtige Betrachtung. Die Figuren sind von schlanken Verhältnissen, die Köpfe eher klein als groß, manchmal wie etwas zusammengedrückt, die ungewöhnlich sorgfältig modellierten Hände sind schlank und von schöner Form, die Gewandbehandlung zeigt im ganzen großen Wurf, doch ohne die Reinheit und Einfachheit der Linien, wie sie bei Zeitblom den Faltenfluß charakterisieren. Die Malerei ist sehr gediegen; die Untermalung wurde in leuchtender Tempera ausgeführt und dann mit Öl übergangen. Der Grund ist golden. Einige Verwandtschaft mit den Bildern in Großgmain zeigt das kleine Bildchen des heil. Wolfgang in der Georgskapelle in der Frauenkirche in München und zwei Bildchen im Museo Civico in Venedig, die Anbetung des neugeborenen Christus und die Beschneidung darstellend und die Beschneidung mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1502 bezeichnet.*) Einzelne Anklänge an den Meister von Großgmain finden sich auch bei dem Monogrammisten R. F., von dem die kaiserliche Galerie in Wien vier Passionsszenen (Nr. 1500—1503) aus dem Jahre 1491 besitzt. Wenn die Buchstaben R. F. auf den Maler Rueland Frühauf gingen, so wären diese Anklänge wohl erklärt. Rueland Frühauf war zwar in Passau ansässig (im dortigen Rathaus malte er 1471), aber er stand in fortdauernder Beziehung zu Salzburg und war dem Rate der Stadt eine wohlbekannte Persönlichkeit. Über vereinzelte stilistische Anklänge geht die Verwandtschaft allerdings nicht hinaus; der Monogrammist R. F. oder Rueland Frühauf

*) Vgl. R. Stiaßny, Repertorium f. K. XI.: Altdeutsche und Altniederländer in oberitalienischen Sammlungen. Der Verf. nimmt sie für den Meister von Großgmain selbst in Anspruch.

— wenn wir ihn so nennen wollen — ist provinzieller geblieben; weder in der Komposition noch in der Charakteristik zeigt er jene Abklärung wie der Meister von Großgmain; — dagegen geht er diesem an lebendigem Ausdruck der Empfindung, an dramatischem Pathos voraus.*) Der Werkstatt dieses Meisters dürfte angehören ein Flügelaltar mit dem Tode Mariens und zwei Heiligen in der kaiserl. Galerie zu Wien (Nr. 1504) und ebenda vielleicht auch noch die auf gemusterten Goldgrund derb und grell gemalte Kreuzigung (Nr. 1570).

In Wien scheint die Malerei bedeutend früher als in Salzburg in die Bahn des Naturalismus gedrängt worden zu sein; die herzogliche Residenzstadt war dafür ein günstigerer Boden als die Bischofs- und Klosterstadt Salzburg. Schon seit Albrechts Zeit waren die „geistlichen Maler" (d. h. die Maler religiöser Bilder) mit den „Schiltern" (den Malern von Rüstungen) und Goldschlägern in einer Zunft vereinigt. Seit 1416 führte die Zunft den Namen der „Zeche Sankt Lukas." So mag auch hier die Wanderlust der Gesellen an der frühen Bekanntschaft mit der flandrischen Schule Anteil gehabt haben. So wenig ausreichend geschichtliche Zeugnisse und vorhandene Denkmale sind, um eine Geschichte und Charakteristik der Wiener Schule zu geben, die frühe Bekanntschaft mit der Richtung der van Eycks steht außer Zweifel. Eine Kreuzigung in der kaiserl. Galerie in Wien (Nr. 1634), bezeichnet mit dem Namen des Künstlers D' Pfenning und dem Entstehungsjahr 1449, ist wohl das älteste Zeugnis solcher Bekanntschaft. „Als ich chun" lautet wie bei Jan van Eyck die Devise; nun das Können ist nicht allzu groß. Der ganz unnatürlich aufgetriebene Brustkorb Christi und der Schächer, der Mangel an der Modellierung im ganzen und einzelnen, die hölzernen Pferde, das alles zeugt, daß der Naturalismus des Künstlers nicht gerade tiefgründig war. Aber daß seine Absicht darauf ausging, Wirkungen zu erzielen, wie die Schule der Eycks, steht bei all dem fest. Auch in den Einzeldingen zeigt sich dies, so in dem durchsichtigen Schurz Christi, in einzelnen Nebenfiguren, die mit der Komposition keinen Zusammenhang haben, wie es z. B. der mit einem Hunde spielende Knabe ist. Die Komposition ist verworren, schon infolge der Gedrängtheit, nur die Gruppe der Frauen, mit der ohnmächtigen Maria als Mittelpunkt, ist von besserem Aufbau. Statt des natürlichen Lufttons ist Goldgrund beibehalten.

Künstlerisch bedeutender ist ein Werk aus dem gleichen Jahre in der Spitalskirche in Aussee in Steiermark; als Stiftung Kaiser Friedrichs III. weist es gleichfalls auf Wien als Ursprungsort. Auf der Mitteltafel des Flügelaltars ist die Dreieinigkeit, von musizierenden Engeln umgeben, dargestellt; die beweglichen Flügel zeigen auf den inneren Seiten je zwei Chöre verehrender männlicher und weiblicher Heiliger, auf den äußeren Seiten die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Das feststehende Flügelpaar führt je zwei Reliefs vor. Die Figuren sind von gedrungenen Verhältnissen. Die Gesichter rund; die Engel, Gott Vater besitzen den Typus der Eyckschen Schule, sonst zeigen die Köpfe sichtliches Bestreben nach porträtartiger Wirkung, sie sind individuell, oft sehr unschön. Die Gewänder fallen in senkrechten, fast parallelen Falten. Reiche, sorgsam ausgeführte

*) Vgl. Ilg in d. Mitteil. d. Zentral-Kommiss. 1879 S. 77 fg.



Meister von Großgmain: Herabkunft des heiligen Geistes.

Perspektiven ersetzen in den erzählenden Darstellungen den Goldgrund. Die Farbe ist kräftig, leuchtend, das Bindemittel Öl. Daß man es in diesem Falle mit keinem flandrischen Ausführwerke zu thun hat, beweisen schon die deutschen Inschriften.

Eine Kreuzigung in der Galerie von Klosterneuburg mit dem Monogramm (also N und D) steht unvergleichlich höher als das Kreuzigungsbild von Pfenning. Die Komposition ist übersichtlicher und die Gruppe der Frauen mit Maria und Johannes spricht nicht nur durch die Energie der Empfindung, sondern auch durch den edlen Aufbau in hohem Maße an. Die knittrige, faltenreiche Gewandbehandlung, selbst die Charakteristik einzelner Köpfe erinnert entschieden an Rogier von der Weyden. Ob die Wiener Schule sich auf solchen Bahnen planmäßig weiter entwickelte, ist schwer zu sagen, da wohl die wichtigsten Glieder in der Kette fehlen, welche von jener Frühzeit zu den Werken der Spätzeit des Jahrhunderts hinführt. Ein mit der Jahreszahl 1464 bezeichneter Flügelaltar mit Darstellungen aus der Ursulalegende in Klosterneuburg, eine Folge von vierundzwanzig Darstellungen aus dem Leben Mariens ebenda, und an gleicher Stelle ein doppelflügeliger Altar von 1476 weisen zwar — besonders der letztere Altar — niederländische Einflüsse auf, doch ist ihr künstlerischer Wert ein zu geringer, um für die Entwickelungsgeschichte irgend welche Bedeutung zu haben. Erst gegen Ende des Jahrhunderts machen sich wieder Leistungen höheren Ranges bemerkbar. Das sind zunächst vier Passionsdarstellungen in der Galerie von Klosterneuburg, von welchen eine, die Gefangennahme Christi, auch den Namen des Künstlers enthüllt: Rueland. In Wien stand ein Maler Wolfgang Rueland bald nach Mitte des Jahrhunderts in hohen Ehren; 1458 findet man ihn zuerst im Mitgliederverzeichnis des Rates, und 1474 wird er dort zum letztenmale gelesen. Immerhin konnte er, wenn auch in vorgerückten Jahren, der Meister der Passionsdarstellungen in Klosterneuburg gewesen sein. In diesen Bildern hat die Landschaft die Stelle des Goldgrunds verdrängt; neben karikierten Gestalten fesseln solche von hoher Schönheit, Derbes und Edles steht nicht selten ohne Übergang nebeneinander. Verwandten Stil zeigen zwei andere Bilderfolgen in Klosterneuburg: vier Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers und vier aus der Legende der Klostergründung. In beiden Folgen, besonders bei der letzteren, spielt das Landschaftliche eine bedeutende Rolle, in der Formengebung fällt eine noch geschmeidigere Linienführung und gleichmäßigere Durchführung, als es in den Passionsbildern der Fall war, auf.

Die Farbe ist in den verschiedenen Folgen von gleichmäßig hellem Ton. Das vierte Bild der Legende von der Klostergründung (Herzog Leopold besucht mit seiner Gemahlin den Klosterbau) hat das Datum 1501 — was es nahe legt, daß die beiden letzteren Folgen nicht mehr auf die Werkstatt Meister Wolfgang Ruelands selbst, sondern höchstens auf dessen Schule zurückführen können.

In Graz, der Hauptstadt der Steiermark, fand, der Lage entsprechend, eine stärkere Mischung südlicher und nördlicher Einflüsse statt. So war der Künstler einer figurenreichen Kreuzigung in der Sakristei des Doms aller Wahrscheinlichkeit nach einer jener Deutschen, die aus Oberitalien den Rückweg in die Heimat antraten (in der Schülerrolle des Squarcione in Padua sind in den Jahren 1441—1462 nicht weniger als fünf Deutsche verzeichnet). Christus und die beiden Schächer verraten eine für jene Zeit jenseits der Alpen ganz ungewöhnlich gute Kenntnis des Nackten; ein junger Ritter in reich verziertem Schuppenpanzer, eine vornehme Frau mit einem Kinde auf dem Arm machen in der Bestimmtheit der Individualisierung den Eindruck

von Porträtgestalten. Die zahlreichen Figuren — die Gruppe der heiligen Frauen, die nebenbei bemerkt ein hoch entwickeltes Liniengefühl beweist, ausgenommen — sind in Zeitkostüme gekleidet, gut gruppiert und lebhaft bewegt. Die Technik ist dünnflüssige Tempera, die Zierraten sind plastisch aufgetragen. Die Zahl 1457 auf einer von einem Reiter getragenen Fahne giebt das Jahr der Entstehung des Bildes an. Ein oberdeutscher Maler, der aus Italien in die Heimat zurückkehrte, dürfte es auch gewesen sein, der ungefähr fünfundzwanzig Jahre später das große Wandbild an der Südseite des Domes in Graz malte. Oben die Dreieinigkeit, dargestellt in drei gleichgestalteten Personen, von welchen Strahlen des Zornes, bezeichnet als Krieg, Pest und Hungersnot, ausgehen. Maria und Johannes treten aus dem heiligen Hofstaat, der links und rechts aufgestellt ist, fürsprechend heraus. Abgeschlossen wird dieser Teil des Bildes durch die zwiefache Darstellung der dionysischen Engelshierarchie. Die zweite Abteilung führt die christliche Gesellschaft vor, gegliedert nach ihren geistlichen und weltlichen Ständen. Den Mittelpunkt bildet der Papst zwischen Franciscus und Dominicus. Die unterste Abteilung des Bildes endlich, in der Art einer Altarstaffel gehalten, zeigt die Erfüllung des göttlichen Strafgerichts: die Verwüstung der Feldfrüchte durch Heuschrecken, die Herrschaft der Türken, die Verheerung durch die Pest. Die Inschrift führt das Jahr 1480 als jenes unheilvolle Jahr an; kurz darauf, da der Jammer sich verzog, ist das Bild ausgeführt worden. In der Darstellung des himmlischen Hofstaats fesseln prächtige Charakterköpfe, in der Vorführung der Vertreter der weltlichen Stände Gruppen von köstlichem Naturalismus in Haltung und Bewegung; daneben zeigt der Künstler in den Halbfiguren der Vertreter der Engelsordnungen, in der ausgebogenen Haltung einzelner Frauengestalten, Maria voran, daß das moderne Element bei ihm noch nicht alle Erinnerungen an den Idealstil der vorangegangenen Epoche überwunden habe. In der Formensprache macht sich außerdem eine nicht ganz aufgearbeitete Mischung nördlicher und südlicher Einflüsse bemerkbar. Während eine Reihe von Typen, die der göttlichen Personen voran, an die Werke oberdeutscher Meister gemahnen, erscheinen andere, wie z. B. der der heiligen Barbara, wie herausgenommen aus dem Bilde eines der letzten Ausläufer der Richtung Giottos. Ohne jeglichen Zusammenhang mit Italien dagegen, ganz unter niederrheinischem Einfluß stehend, ist die Madonna im Rosengarten in der deutschen Ordenskirche in Graz, gestiftet 1490 von Kunrat von Stuchwitz, dem damaligen Valeyn des Ordens. Ungefähr gleichzeitig ist ein Flügelaltar in Köflach mit dem Stifter Ritter von Graden samt Hausfrau, wohl von einem einheimischen Künstler, der nicht weit über den Boden der Heimat hinausgekommen ist. Von einem einheimischen Meister ist auch das Stadtrichterbild im Grazer Stadthause mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1478. Die städtische Gerichtsbehörde ist amtierend dargestellt, in der Mitte der Stadtrichter (Niklas Strobel) in rotem Mantel, den Richterstab in der Hand, rechts und links je drei Räte, die einer Eidesleistung beiwohnen, außerhalb der Schranken ein Jüngling, dem Vorgang folgend, und ein Gerichtsbote, im Hintergrunde endlich eine Darstellung des Jüngsten Gerichts. Die Köpfe der Beisitzer sind wohl ebenso eigentliche Porträts wie der des Richters; die Modellierung ist derb aber wirkungsvoll, die Gewänder haben scharfbrüchige Falten, die Farbe ist rot von dickem Auftrag. Wenn schon dieses Bild vermuten läßt, daß der Maler desselben mit den Leistungen der

oberrheinischen Schule Fühlung hatte, so tritt der oberrheinische Einfluß ganz deutlich zu Tage in dem Votivbilde, das Jörg Rottal Freiherr zu Talberg (bei Graz) 1505 malen ließ (Graz, landschaftl. Gemäldegalerie). Es stellt Maria mit dem Kinde, umgeben von der heiligen Katharina und der heiligen Barbara, dann zwei anderen Frauen, die wohl der Stifterfamilie angehören, dar. Die eckigen, mageren Formen (besonders des Christuskindes), die scharfen Umrisse, der gehäufte knittrige Faltenwurf weisen auf einen Künstler, dem die Art Schongauers nicht fremd geblieben war. Nur die Färbung, besonders das blasse Inkarnat mit den grauen Schatten, entspricht dem Charakter der Durchschnittsleistungen der Salzburger und der Wiener Schule.

In Steiermark reicht der Denkmälervorrat nicht aus, um auf Lokalschulen von bestimmt ausgeprägten Eigentümlichkeiten schließen zu dürfen; dagegen ist dies in Tirol in hohem Maße der Fall, wie schon früher angedeutet wurde. Es ist ja richtig, die Lage Tirols zwischen dem Süden Deutschlands und dem Norden Italiens erleichterte die Zuführung vieler fortschrittlicher Elemente von hier und dort. Aber die Art der Verarbeitung solcher Einflüsse, die Thatsache, daß bei aller genauen Abrechnung immer noch ein bedeutender Rest von Eigenem blieb, der bedeutend genug war, um auf die künstlerische Entwickelung blühender süddeutscher Schulen wieder zurückzuwirken, bezeugt, daß hier nicht bloß rauhe Kraft fremde Einflüsse überwand, sondern daß auch von Haus aus das Auge seine bestimmte Stellung zur Natur gewonnen hatte. Manches Werk ist zu Grunde gegangen oder doch verschollen, wie z. B. die Altäre, welche Ulrich Feist von Landsberg (am Lech) für das Kirchlein St. Maria unter der Linde auf dem Georgenberge bei Schwaz (1476) und für die Pfarrkirche von Schwaz (1502) gearbeitet hatte, immerhin reicht die Zahl der noch vorhandenen Werke aus, das Bild glänzender Entwickelung zu zeichnen.*) Wenn einmal der Denkmälervorrat gründlicher gesichtet sein wird, als es bis jetzt der Fall ist, werden sich schon für das fünfzehnte Jahrhundert zwei geschlossene Künstlergruppen sondern lassen: die Innthaler und die Pusterthaler. Soviel aber darf man jetzt schon als erwiesen betrachten, daß im fünfzehnten Jahrhundert die Pusterthaler Schule mit Bozen als Mittelpunkt der Innthaler mit Innsbruck an Wert und Zahl der Leistungen bedeutend vorausging. Aus der Innthaler Gruppe ragt in dieser Zeit nur jener Hans Mueltscher aus Innsbruck hervor, der den Hauptaltar der Pfarrkirche zu Sterzing malte und 1458 aufstellte. Die Bilder der Flügel — der Schrein enthielt Schnitzwerk — die jetzt im Rathaus von Sterzing aufgestellt sind, führen Ereignisse aus dem Leben der heiligen Jungfrau und Passionsszenen vor. Die Darstellungen aus dem Leben Mariens, die als Eigengut des Meisters selbst angesprochen werden können, ziehen durch Schlichtheit und Reinheit der Empfindung an; daß er aber auch erschütternder Kraft fähig war, beweist der Tod Mariens. Die Reinheit der Zeichnung, die Einfachheit, der Adel des Faltenwurfs legen nahe, daß der Künstler mit Ausläufern der Schule Giottos — denen er aber an Natursinn voraus ist — viel mehr Fühlung hatte, als mit den Leistungen oberdeutscher Schulen. Derber ist die Ausführung der Passionsszenen, welche die Außenseite der Flügel bedeckten; einzelne Züge von echter Großheit fehlen auch hier nicht, doch ist die Charakteristik hier aufdringlicher, die Komposition infolge

---

*) Chronik des Benediktinerstiftes St. Georgenberg-Fiecht. Innsbruck 1874 S. 145.

überheftiger Bewegtheit minder klar, so daß man hier Gehilfenhände vermuten darf, wie ja auch ein Gehilfe bei der Aufstellung dem Mueltscher an die Hand ging. Die Farbe erscheint jetzt hart und stumpf, doch hat das Werk schon 1491 die erste Übermalung erlitten.*)

Die Pusterthaler Schule hatte in Bozen (damals die reichste Stadt Tirols, weil es der wichtigste Handelsplatz des Landes war), in Brixen-Neustift und Bruneck ihre Hauptstätten. Gleich der Kreuzgang am Dome von Brixen läßt den Übergang vom Idealstil des vierzehnten Jahrhunderts, der sich an Giotto anlehnte, in die realistische Darstellungsweise des fünfzehnten verfolgen. Ein anonymer Meister, der von 1435 bis 1464 verfolgt werden kann, dann Jakob Sunter, von dem eine Reihe von Gemälden aus den Jahren 1446 (?) bis 1474 sich hier finden, erscheinen als die ältesten Bahnbrecher der neuen Richtung. Ein Christus am Kreuz und ein Ecce homo im Brixener Kreuzgang, ein Kreuzigungsbild in Tempera im Kloster Wilten zeigen noch ein Schwanken; der Drang, eindringlich zu charakterisieren, stark bewegt darzustellen, ist noch nicht in Einklang versetzt mit dem, was der Maler nach Überlieferung und Erziehung zu geben vermöchte. In der Gewandbehandlung, selbst in einzelnen Typen — besonders der Frauen — meldet sich noch der herkömmliche, in giottesken Gewohnheiten befangene Kunststil; in der Lebhaftigkeit der Bewegung, die bis zur Roheit geht, von dem Streben, eingehend — auch im anatomischen Sinn — zu charakterisieren, kündigt sich der neue Geist an. Selbst in den Verhältnissen der Figuren mangelt das Gleichmaß: neben breiten und untersetzten Gestalten fehlen die von übermäßiger Schlankheit nicht. Die Farbe ist von warmem bräunlichen Ton; reiche Kostüme erhöhen den Eindruck kräftiger Farbigkeit. Später tritt der Meister sicherer auf, neben italienischen Anregungen sind oberdeutsche deutlich merkbar und diese kommen seiner energischen derben Art mehr entgegen als jene. Das zeigen die diesem Meister wohl angehörigen Wandbilder im Chor der Kirche von Klerant und noch deutlicher eine Kreuzigung im Ferdinandeum in Innsbruck (Nr. 5), eine sehr figurenreiche, leider stark übermalte Kreuzigung im Klerikerseminar in Freising (von 1464) und aus dem gleichen Jahre Christi Disputation im Tempel im Brixener Kreuzgange.**)

Nicht viel höher stehend an Begabung, aber vorgeschrittener in der Ausbildung war Jakob Sunter. Von dem anonymen Vorgänger unterscheidet er sich auch, daß er, ohne Beziehung zu Italien, seine künstlerischen Anregungen nur von der deutschen Malerei erhalten hat. In seiner Gefühlsweise ist er ganz deutsch, in seiner Formensprache sind flandrische Einflüsse merkbar. Kaum dürfte er aber nach Flandern selbst gekommen sein; er ist zu sehr in provinzieller Befangenheit stecken geblieben, als daß man annehmen könnte, er sei anders als durch ein Zwischenglied mit der flandrischen Kunst in Beziehung getreten, etwa durch einen Meister vom Oberrhein oder Schwaben. Dabei ist er schüchterner als sein anonymer Vorgänger. Es ist bezeichnend, wie er in seinem besten Bilde, der Grablegung (von 1470), den Leichnam Christi ganz mit Tüchern

*) Vgl. W. v. Lübke: Kunstwerke und Künstler. Breslau 1886 S. 170.

**) Semper schlägt für diesen Meister den Namen „Meister mit dem Skorpion" vor, da auf dessen Kreuzigungsbildern dieses Zeichen stets erscheint. Vgl. dessen: Wandgemälde und Malerei des Brixener Kreuzganges. Mit 15 Lichtdruckbildern. Innsbruck 1887.

umhüllt, um der Modellierung des Nackten zu entgehen.*) Im übrigen spricht diese Darstellung durch treffliche Komposition, tiefe Empfindung und sorgsame Charakteristik (namentlich des knieenden Stifters) ganz besonders an. Sein Typus Christi mit dem hagern Oval, der hohen Stirn, dem schütteren Bart, dem milden Ausdruck gehört jener Idealbildung an, die bei Schongauer den lautersten und vollendetsten Ausdruck erfahren hat (die reifste Bildung Sunters ist der Christus in der Auferstehung von 1471). Seine Frauen- und Mädchengestalten haben etwas anheimelnd Naives im Ausdruck, die Männer sind, sofern der Maler nicht Schergen und Böse darstellt, von würdigem Ausdruck. Die Körper sind schlank aber kräftig, die Köpfe etwas klein, oben sehr breit, dann die untere Partie etwas vorgeschoben, in ein spitzes Kinn auslaufend. Die Gewänder sind in scharfen, doch nicht überhäuften Falten gebrochen.

Zu gleicher Zeit schuf in dem benachbarten Bruneck ein etwas jüngerer Meister, der sich kraft seiner Begabung den größten deutschen Künstlern des Jahrhunderts würdig zur Seite stellt: es ist dies Michael Pacher.**) Seiner hohen Bedeutung als Bildschnitzer wurde schon gedacht und dabei auch die Gesichtspunkte angegeben, von welchen das Urteil über seine Entwickelung ausgehen muß. M. Pachers Geburt fällt zwischen 1430 und 1440. In Bruneck, seiner Geburtsstadt, befand sich seine Werkstätte, falls ihn nicht Aufträge an Bozen, Salzburg, St. Wolfgang fesselten. Der Tod raffte ihn in noch blühendem Mannesalter hinweg, im Sommer oder Herbst 1498.

Als ein Jugendwerk des Malers Pacher darf eine aus der Uttenheimer Kirche stammende Altartafel im Besitze H. v. Vintlers in Bruneck betrachtet werden, auf welcher Maria mit dem Kinde, zwischen der heiligen Barbara und der heiligen Katharina thronend, dargestellt ist. Maria ist nicht als Magd, sondern als Mutter aufgefaßt und dargestellt, nicht in erster Jugendblüte, doch von anziehendem Reiz. Der Kopf ist kräftig, die Stirne nicht zu hoch, die Breite derselben durch die Haarscheitel etwas verdeckt, die Nase regelmäßig, der Mund fein geschnitten, die Oberlippe mit schmalem Rand etwas hinaufgezogen, das Kinn maßvoll herausmodelliert. Auch das Kind ist von gesunden, runden Formen, die aus der schleierartigen Umhüllung hervorschimmern. Die beiden weiblichen Heiligen zeigen den Typus der Madonna stärker in das Individuelle abgewandelt. Einzelne Formschwächen sind vorhanden: die Büste der Madonna ist zu flach, der linke Arm zu dünn, die Finger der beiden heiligen Frauen zu steif, das weist auf einen jugendlichen Künstler, bei dem der Ausgleich zwischen Natur und Ideal — wie er letzteres von der Überlieferung erhalten — noch nicht vollständig geschehen ist. Etwas Jugendfrisches, Blühendes ist auch der Farbe eigen. Maria trägt eine lilafarbene arabeskengeschmückte Tunika und einen blauen Mantel, Barbara einen gelbgrünen Mantel über dunkelviolettem Kleid. Eine Anbetung der Könige, die jetzt als Mittelbild eines Renaissancealtars der

---

*) Wenn er auch in der Komposition nicht in solchem Maße vom Mittelalter abhängig blieb, als daß er die Wandbilder in Melaun — vgl. besonders das Abendmahl — hätte malen können. Auch die Pietà, die Gregor Sybar 1446 stiftete im Brixener Kreuzgang, scheint nicht von Sunter herzurühren. Vgl. im Gegensatz dazu Hans Semper a. a. O.

**) Vgl. Bode, Gesch. d. Plastik. S. 194 fg., dazu G. Dahlke im Repert. VIII. S. 24 fg. und S. 271 fg. Hier auch zahlreiche Abbildungen in Lichtdruck.

Kirche zu Mitterolang im Pusterthal dient, hat durch Übermalung zwar sehr gelitten, läßt aber immerhin noch aus der Formengebung und der Komposition auf Michael Pacher als Urheber schließen. Sehr liebevoll ist die Landschaft durchgeführt. Der Schnitzaltar in der Pfarrkirche zu Gries bei Bozen, der in seinen Hauptstücken erhalten ist, besitzt auf der Rückseite des Schreins (jetzt sehr schwer zugängliche) Malereien: Vermählung Mariens, Christus im Tempel lehrend, die Vertreibung der Wechsler, dann einzelne Passionsszenen. Der Bildstock in Welsberg, der von der Überschwemmung im Jahre 1882 zerstört wurde, war doch wohl nur von den Gesellen Pachers mit Gemälden ausgestattet worden; nur einzelne Köpfe, besonders die der Kirchenväter, weisen durch die eingehende energische Charakteristik auf den Meister selbst.*) In ursprünglichem Zustand erhalten ist dagegen das Hauptwerk des Meisters, der Altar in St. Wolfgang am Mondsee, zu welchem der Künstler 1477 vom Abt Benedikt den Auftrag erhalten hatte. Der Schrein datiert von 1479, das ganze Werk war vollendet 1481. Der Altar selbst ist ein herrlicher, kühner Aufbau in gotischem Stil. Der Schrein birgt in Holzschnitzerei die Krönung Mariens, vorgenommen vor dem ganzen himmlischen Hofstaat; in den durch Pfeiler getrennten Seitennischen stehen die mächtigen Gestalten des heiligen Wolfgang und Benedikt, an den Seiten, zwischen den Flügeln, die jugendlichen kecken Rittergestalten des heiligen Georg und heiligen Florian, die Staffel des Schreins ist mit der Gruppe der Anbetung der Könige geschmückt. In dem hohen, luftigen Oberbau von Fialen erscheint Christus am Kreuze zwischen Maria, den beiden Johannes und dem heiligen Michael, dann aber darüber Gott Vater mit Engeln und Heiligen. Die Gemälde befinden sich auf den Doppelflügeln und auf der Rückwand des Schreins. Sind alle Flügel geschlossen, so erblickt man vier etwas flüchtig behandelte Szenen aus der Legende des heiligen Wolfgang, bei geöffneten äußeren Flügeln werden acht Szenen aus der Lehr- und Wunderthätigkeit Christi sichtbar, öffnet man endlich die inneren Flügel, so erscheinen neben dem Schnitzwerk des Schreins Christi Geburt und Beschneidung, die Darstellung im Tempel und der Tod Mariens. Die Flügel der Altarstaffel zeigen im Innern die Heimsuchung und die Flucht nach Ägypten, auf den äußeren Seiten die vier Kirchenväter. Die Rückseite des Schreins endlich führt zwei Reihen von Heiligen vor, mit dem Riesen Christophorus in der Mitte. Wie das Schnitzwerk die Höhe von Michael Pachers bildnerischer Thätigkeit bezeichnet, so sind die Flügelbilder die Meisterleistung des Malers Pacher. Die sorgsamste Ausführung erfuhren, wie es Gebrauch war, die Gemälde auf den inneren Seiten der inneren Flügel. Es giebt nicht viel Werke der Zeit, in welchen sich ein verhältnismäßig großer und freier Stil mit so starkem Naturgefühl und tiefer Empfindung verbunden haben, wie hier; das ist der Geist, aus dem heraus die großen italienischen Zeitgenossen geschaffen haben, ohne daß doch diese Schöpfungen des echt deutschen Gepräges entbehrten. Maria in purpurfarbenem Kleid und dunklem Mantel ist nicht von idealer Frauenbildung; ein häusliches sittiges Weib mit dem Ausdruck zärtlicher Mutterempfindung, kniet sie vor dem Kinde, das sich voll Behagen auf dem Boden streckt, mit gefalteten Händen;

---

*) Abbildungen dieses zerstörten Werkes im Ferdinandeum in Innsbruck und in der Sammlung des kunsth. Instituts der Universität Straßburg.

in dem Balkenwerk des Stalles treiben Engel ihr Spiel; durch die offene Rückwand schweift der Blick durch das Thor und die Straßen einer Stadt hindurch auf bewaldete Hügel hin und in Thäler mit lauschigem Buschwerk. Der Luftton ist durch gemusterten Goldgrund ersetzt. Die Darstellung im Tempel geht in einem prächtigen, aus Quadern ausgeführten gotischen Bau vor. Maria und Joseph, der Hohepriester und Hannah sind Träger und Zeugen des Hergangs zugleich; das Zurückführen der Komposition auf die letzte Formel erweckt hier freilich Bedenken: da die eine Seite der Bildfläche ausschließlich durch den Altar ausgefüllt wird, meint man eher ein Architekturbild als ein Geschichtsbild vor sich zu haben. Ein Meisterwerk der Komposition ist die Beschneidung; kaum könnte auf deutschem Boden zu dieser Zeit ein zweites Werk angeführt werden, wo die einzelnen Gruppen so — gleichsam mit der Goldwage — gegeneinander abgewogen und dann wieder zu so strenger künstlerischer Einheit miteinander verbunden sind! In der Mitte die gewaltige Gestalt des Hohenpriesters, eben daran, die liturgische Handlung an dem wohlgestalteten, durch keinen Schmerzenszug entstellten Kinde zu vollziehen; auf jeder Seite eine Gruppe von drei stehenden Figuren, dann aber, um den Schein geometrischer Regelmäßigkeit zu tilgen, und zugleich den Raum zu füllen, noch die Gestalt eines knieenden hilfeleistenden Rabbi in den Vordergrund geschoben. Durchwegs bewahrt die Charakteristik einen großen Zug, nirgends ein Ansatz zum Karikierten, von dem ober- und niederdeutsche Schulen der Zeit so selten frei blieben. Die Gewandung fällt in großen, breiten Falten, im Fall anspruchslos und gut motiviert. Am meisten schloß sich der Künstler im Tode Mariens an das Herkommen an — doch brachte er auch da seinem hoch entwickelten Kompositionssinn kein Opfer: ein Gedränge im Raum zu vermeiden, ließ er nur neun Apostel Zeugen des Hingangs der Maria sein. Herkömmlichen Darstellungen entsprechend ist der Apostel, welcher das Sterbegebet vorliest und der, welcher in das Rauchbecken bläst. Christus, der die Seele der Maria emporträgt, wird von einer Glorie sehr lebhaft bewegter Engel mit weit wegflatternden Gewändern umgeben. Die Farbe ist in den Gewändern von warmem aber tiefem, in der Darstellung der Beschneidung selbst dunklem Ton, das Fleisch dagegen in einem leuchtend klaren Ton modelliert. Überhaupt offenbart in diesen Gemälden Pacher ein Auge, das auch für die feineren Farbenreize, ja selbst schon für die magische Wirkung des Helldunkels (die Darstellung der Geburt Christi ist dafür Beweis) sich empfindsam zeigt. In den acht Darstellungen, welche bei geschlossenen inneren und geöffneten äußeren Flügeln sichtbar werden, steht die Komposition auf gleicher Höhe wie früher, nur die Durchführung ist nicht durchwegs von gleicher Meisterschaft. Dagegen tritt hier die Bedeutung M. Pachers als Landschafter in helles Licht, da in diesen Bildern der Goldgrund dem natürlichen Luftton gewichen ist. Die Gegenstände der oberen Bilderreihe sind: Christi Taufe, die Versuchung, das Weinwunder, die Speisung der Fünftausend; die der unteren Reihe: Christi Steinigung im Tempel (Joh. 8, 59), die Vertreibung der Wechsler, die Ehebrecherin vor Christus, die Auferweckung des Lazarus. Die Komposition der Versuchung ist ganz eigenartig, wobei der ausführlichste Bericht über den Hergang (bei Lukas 4, 1—13) in freier Weise der Gestaltung zu Grunde gelegt ist. Die Episode, welche die Komposition beherrscht (eigentlich das Vorspiel der Unterredung) ist so dargestellt, daß Christus an der Ecke eines mächtigen

Palastes am Beginn einer Straßenzeile Stellung genommen hat, ihm gegenüber der Versucher; ein zweites Mal erscheint dann Christus mit dem Teufel auf der Balustrade des Erkers eines Hauses (statt der Zinne des Tempels), ein drittes Mal auf einer Berggruppe des Hintergrundes — wo auf Christi Machtwort hin der Versucher, in seine wahre



Michael Pacher: Beschneidung. Vom Altar in St. Wolfgang.

Gestalt verwandelt, entflieht. Das Wunder zu Kanaan findet im Mittelschiff eines gotischen Baues statt, während ein Teil der Zeugen in dem mit einer flachen Balkendecke überspannten linken Schiff Platz gefunden hat. Bezeichnend für den Künstler ist die Tiefe der Seelenmalerei, welche sich in der Charakteristik der Jünger kundgiebt, dann die Neigung, mit welcher er schwierige perspektivische Aufgaben bei der Raumgestaltung stellt und

sie auch löst. In der Speisung der Fünftausend giebt der Künstler eine Fülle dem Leben entlehnter Gruppen, doch würde er dadurch nicht die Einheit der Komposition stören, wenn er nicht wunderlicherweise Christo eine dem Volke ab- und den Jüngern allein zugewandte Haltung gegeben hätte. Das allein spaltet die Darstellung in zwei Teile. Der Ort der Steinigung Christi ist wieder eine prächtige gotische Halle, von der aus eine bunte Treppe zum Inneren des Tempels führt. Die Mäßigung des Künstlers spricht aus der Charakteristik der Widersacher Christi: energisch individualisierte Rabbiköpfe, doch ohne Verzerrung und Übertreibung. Ein Meisterstück geistvoller Lebensbeobachtung ist die Ehebrecherin. Sie trägt die Modetracht der Zeit; ihre Züge sind nicht ohne Herbheit, die Formen etwas zu hager, verlegen hat sie beide Hände in die golddurchwirkten Ärmel geschoben, das Haupt schmerzvoll gesenkt — so sie selbst ganz ein Bild aus dem Leben und doch erhoben in die Geistessphäre des Evangeliums. Hinter ihr die Pharisäer mit harten, lauernden Gesichtern, drohenden Blicken; vor ihr aber Christus, sich aus der sitzenden Haltung, in welcher er auf dem Boden mit dem Finger die Worte geschrieben hatte, aufrichtend und mit mildernster Miene die Worte sprechend: Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie (Joh. 8, 7). Die Erweckung des Lazarus ist selbständig in der Gestaltung des Stoffes, doch leidet die Komposition hier an Überfüllung mit Figuren. Christus wird zu hart bedrängt von den beiwohnenden Aposteln, als daß seine Gestalt als herrschender Mittelpunkt wirken könnte. Auch die Predellabilder sind ganz des Meisters würdig: die Halbfiguren der Kirchenväter (mit Emblemen aus deren Legende) sind von großartigem Ernst der Charakteristik, die Heimsuchung und die Flucht gleichen anmutigen Idyllen. Dagegen weisen, wie schon angedeutet wurde, die Ausführung der Wolfgangbilder (Wolfgang als Erbauer der Kapelle, Kranke heilend, Almosen spendend, predigend) auf Gehilfenhände hin. Das Gleiche gilt von den im übrigen bedeutenden Heiligengestalten an der Rückwand (außer Christophorus Ägidius, Hubertus, Clara Elisabeth, Franziskus, Othmar, Ulrich, Erasmus), die sich außerdem durch einen kühleren Ton von den übrigen Bildern unterscheiden.

Diesem gewaltigen Werke gegenüber muß man die Frage nach der künstlerischen Herkunft auch des Malers M. Pacher stellen. Zunächst steht eins fest: auf eine unmittelbare Kenntnis der flandrischen Malerei weist nichts mit Notwendigkeit hin. Die Kenntnis der Öltechnik kann er durch oberdeutsche Künstler erworben haben. Sein Naturalismus aber ist auf eigenem Boden erwachsen. Er ist doch ein anderer als der der Eyckschen oder kölnischen Schule: sein Verhältnis zur Natur ist das des Bildhauers und seine Meisterschaft auf dem Gebiete der Perspektive setzt ihn in den Stand, diese rein plastische Naturauffassung für die Malerei fruchtbar zu machen. Es ist dasselbe Verhältnis zur Natur wie bei Mantegna, nur daß die plastische Auffassung dieses Künstlers Ergebnis des Studiums der Werke antiker Kunst war, während sie bei Pacher Mitgabe der Natur ist. Aber um diese natürliche Gabe zum künstlerischen Besitz zu machen, war ein tieferes Wissen der Perspektive nötig, als das war, über welches die nordischen Zeitgenossen des Künstlers verfügten. Dieses Wissen hat ihm die Schule von Padua vermittelt. Das ist die Hauptsache, wofür Michael Pacher dem Squarcione und sicher noch mehr Mantegna zu Dank verpflichtet war, daneben noch die Anregung zu reinerem Gruppenbau, zu einfacher, klarer Komposition. Mantegneske Einzelzüge kommen

daneben kaum in Betracht: die Vorliebe Pachers, im Mittel- und Hintergrund voll herausmodellierte Nebenfiguren in genau berechneter Verkürzung anzubringen, Versuche, einzelne Köpfe oder ganze Gestalten in Untensicht zu geben (z. B. den Engel, welcher mit seinen Schultern die Mandorla in der Himmelfahrt Mariens stützt), die Neigung, Figuren bei verschobener Körperhaltung in Vordersicht zu nehmen (z. B. die Juden, welche Steine gegen Christus aufnehmen). Auf Oberitalien weist auch Pachers Vorliebe für bunte Steinarchitektur zurück, wogegen er an ausgebildetem Farbengefühl den gleichzeitigen oberitalienischen Meistern, die Venetianer inbegriffen, eher voraus als von ihnen abhängig ist. Vergebens würde man auch bei ihm Erinnerungen an die Antike suchen, obgleich dieselben in der Ornamentik der Paduaner eine bedeutende Rolle spielten. Er lehnte alles ab, was seine Natur nicht zu ihrem Eigentum machen konnte. In der anatomischen Durchbildung seiner Gestalten ist Pacher besonders in den Jugendwerken nicht gleichmäßig. Er bildet die Arme oft zu dünn, den Oberkörper der Frauen zu dürftig, wie bei den übrigen nordischen Künstlern sammelt sich auch bei ihm die ganze Kraft in der Charakteristik der Köpfe. Da ist stets starkes individuelles Leben vorhanden, auch wo überlieferte Typen benutzt werden. Es ist wahr, sein Christustypus steht an Größe und Adel hinter dem Schongauers und selbst Holbeins zurück, doch wird man bei ihm auch vergeblich jene fastnachtsmäßig aufgebauschten Karikaturen als Vertreter der Bosheit suchen, welche von der kölnischen Schule, von Holbein und selbst von Schongauer als echte Menschen in die Passionsszenen hineingeschmuggelt wurden. Sein Frauenschönheitsideal steht auch nicht hoch, aber durch den Ausdruck reiner und tiefer Empfindung, durch den Zauber der Unschuld gewinnen seine heiligen Frauen, Maria voran, hohen Reiz; andere Frauengestalten wieder, wie z. B. die Ehebrecherin, bestricken durch den starken und doch so schlichten Schein des Lebens. Besonders aber hat Pacher in der Landschaft das in Padua Erworbene seiner eigensten Naturempfindung dienstbar gemacht. Hochentwickeltes Raumgefühl verbindet sich hier zum erstenmale mit Stimmung, die auf der Beobachtung der Natur selbst beruht. Der Farbenzauber, welchen der Himmel bei Morgen- und Abendbeleuchtung im Hochgebirge zeigt, vom dunklen und doch ganz leuchtenden Blau bis zu dem in ganz rosiger Glut verschwimmenden Himmelsrand, in deren Widerschein die leuchtenden Schneehäupter glühen, Pachers Landschaften geben das erste künstlerische Echo davon. Die jüngeren tirolischen Zeitgenossen haben diese phantastische und doch ganz stimmungswahre Landschaft in noch höherem Maße gepflegt; wenn nun aber auch erst von diesen die Brücke zu Altdorfer hinüberführt, so ist doch Michael Pacher auf diesem Gebiete der wahre Ahnherr des Regensburger Meisters.

In den letzten Lebensjahren war Pacher mit der Herstellung eines Altars für die Franziskanerkirche in Salzburg beschäftigt; bis auf ein Fragment (die Freigruppe Maria mit dem Kinde) ist er ebenso verschwunden, wie jener Altar, den er für die Marienkirche in Bozen geschaffen hatte. In Michael Pachers Werkstatt arbeiteten neben anderen Gehilfen die Brüder des Meisters Hans und Friedrich. Der künstlerischen Höhe Michaels kam keiner nahe: das zeigt deutlich ein selbständiges Altarwerk Friedrichs von 1483 mit der Taufe Christi, das aus der Spitalskirche in Brixen in das Kleriker-Seminar in Freising kam. Es sind die Züge Michael Pachers, doch vergröbert, noch schärfer in den Umrissen, rauher, derber in der Charakteristik, bis zum Häßlichen

gehend, der Aufbau der Landschaft phantastischer als bei Michael und so jetzt, weil ohne allen Farbenzauber, nur bizarr wirkend. Die gewaltigen Kirchenväter in der Galerie von Augsburg müssen bei dem offenkundigen Zusammenhang mit den Kirchenvätern auf dem St. Wolfgang-Altar doch wohl dem Michael selbst zugeschrieben werden. Alle seine Vorzüge und Eigenheiten sind hier vorhanden: die herbe Größe der Charakteristik, die plastische Herausarbeitung der Gestalten, die strenge, an die oberitalienischen Quattrocentisten gemahnende Zeichnung. Von den Gemälden der Rückseite, mit welchen die Tafeln des Hieronymus und Ambrosius bedeckt sind, ist die Ekstase des heiligen Ambrosius das bedeutende, hier genügt die Architektur und der in kühnster Verkürzung zu dem Heiligen herabschwebende Engel allein, um die Urheberschaft Michael Pachers außer Zweifel zu setzen. Von einem Meister, der Michael Pacher nahe stand, diesem auch geistig verwandt war, aber dabei den unmittelbaren Einfluß von Padua und Vicenza erfahren hatte, ist das Apostelfürstenpaar im Schloß Tratzberg im unteren Innthal und die an gewaltiger Wirkung jenem Werke noch vorausgehenden Tafeln des heiligen Stephanus und Jakobus in der Sammlung Sepp in München.

In den nordöstlichen Gegenden Deutschlands fehlte eine stärkere künstlerische Triebkraft; nirgends kam es hier zur Bildung von Lokalschulen, welche einen nachweisbaren Einfluß auf die Entwickelung der Malerei geübt hätten, selbst da nicht, wo wie im südlichen Sachsen, am Fuße des Erzgebirges, die Plastik eben jetzt zu hoher Blüte gelangte. Man stand zum Süden und Westen in vollem Abhängigkeitsverhältnis, und besonders war es Nürnberg, dessen künstlerische Betriebsamkeit den ganzen Nordosten beherrschte. Das gilt gleich von Schlesien. Hier war Breslau der Mittelpunkt des wirtschaftlichen und künstlerischen Lebens. Seine hervorragende Stellung im Handelsverkehr nach dem Osten hin mußte auch der Berührung mit der vorgeschritteneren Kunst der schwäbischen und fränkischen Handelsstädte zu gute kommen. So hatten 1462 die Kirchenväter von St. Elisabeth bei Meister Hans Pleydenwurff aus Nürnberg die Tafel für den Hochaltar um den Preis von zweihundert Gulden bestellt, und daß Wolgemut bald darauf Einfluß auf die Breslauer Maler gewann, bezeugen noch vorhandene Bilder im Museum schlesischer Altertümer in Breslau und eine Tafel mit der Klage um den Leichnam Christi in der Chorkapelle des Doms. Bevor die Breslauer Malerschule mit der fränkischen in Berührung trat, scheint, den geographischen und politischen Verhältnissen gemäß, besonders die Prager Schule auf sie von Einfluß gewesen zu sein.

An Malern fehlte es nicht; schon 1386 bildeten sie mit den Tischlern eine Innung, der später noch Goldschläger und Glaser beitraten. Das Privileg Wenzels (1390) schützte ihre Gerechtsame, die freilich auch stark dahin abzielten, den Wettbewerb fremder Künstler zu erschweren. Zu den hervorragendsten einheimischen Künstlern gehörten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Nicolaus Smid und Jacob Beynhart, doch fehlen bestimmte Fingerzeige, um aus der nicht geringen Zahl erhaltener Kunstwerke in Breslau und der Nachbarschaft einzelne Bilder ihnen mit Sicherheit zuzuweisen.*) Der Nachteil ist dabei freilich nicht groß; kaum ein bis zwei Werke erheben

---

*) Vgl. A. Schulz: Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523. Breslau, Kern, 1866.

sich über Mittelgut, und einen ausgeprägten künstlerischen Sondercharakter trägt keines. Das älteste einheimische Denkmal der realistischen Strömung ist der Altar der Barbarakirche von 1447, von welchem die Mitteltafel sich noch in der Kirche, das Übrige aber im Museum sich befindet. Auf der Mitteltafel erscheint die heilige Barbara zwischen Adauctus und Abundantius, auf den Seitentafeln sind sechs Szenen aus der Legende der Heiligen, dann die großen Gestalten von Christus und der Jungfrau dargestellt. Van Eyckscher Einfluß mangelt hier noch, doch die realistische Absicht des Malers ist zweifellos; gehörte er noch zu den Ausläufern der Richtung, welche Meister Theodorich von Prag angebahnt hatte? seine Typen, seine ganze Naturauffassung lassen darauf schließen, aber der Fortschritt besteht bei ihm dann nur in einzelnen neuen Kompositionsmotiven, nicht aber in einer gründlicheren Bemeisterung der Natur. Seine Charakteristik ist flacher, seine Modellierung oberflächlicher, derber — nur in der Maria auf der Außenseite der äußeren Flügel ist über der realistischen Tendenz Anmut und Würde nicht zu kurz gekommen. Die kräftige und dabei harmonische Farbe ist Tempera, der Grund golden, für die Außenseite wurde roter Teppichgrund angewendet. Flandrischer Einfluß dagegen zeigt sich in einem Altarwerk im Dome, welches Peter von Wartenberg 1468 stiftete. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, dann Laurentius und Johannes der Täufer auf den inneren Seiten, die Verkündigung auf den äußeren Seiten der Flügel. Die Verkündigung allein genügte, um den flandrischen Einfluß außer Zweifel zu stellen. Die Stube der Maria ist von so sauberer Kleinmalerei, wie sie nur von den Eycks und Rogier ausgeführt wurde; wie bei Eyck fehlt nicht der Ausblick ins Freie; die Maria und der Engel gemahnen in Gestalt und Haltung an das Vorbild des Genter Altars. Der Leichnam Christi auf der Mitteltafel ist von hageren, etwas eckigen, aber doch sorgsam durchmodellierten Formen; er sowohl wie Maria und Johannes unter dem Kreuze, dann die beiden Heiligen auf den Flügeln weisen mit Bestimmtheit auf den Anschluß an Rogiers Formensprache hin. Sehr tüchtig ist das Stifterbildnis. Ungefähr gleichzeitig, doch weniger tüchtig gemalt sind die Flügel eines großartig aufgebauten Schutzaltars — des sogenannten Marienaltars — in der Elisabethkirche mit vier Passionsszenen und acht Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi. Durchschnittsleistungen dieser Zeit sind die Hedwigs-Tafel in der St. Bernhardinkirche und die Flügelmalereien des Altars der Goldschmiede in der Magdalenenkirche von 1476. Schon dem letzten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts gehören die Flügelbilder des Marienaltars im Museum schlesischer Altertümer an mit der Darstellung der heiligen Sippe auf den äußeren Seiten der inneren und den inneren Seiten der äußeren Flügel und der Aussendung der Apostel auf den äußeren Seiten des äußeren Flügelpaares. Die Bilder des äußeren Flügelpaares sind Gehilfenarbeit; dagegen gehören die Darstellungen der heiligen Familien der Maria und Anna dem Meister selbst an und zwar einem Meister, der mehr als irgend ein Vorgänger oder Mitlebender in seiner Stadt tüchtige Charakterzeichnung mit Anmut der Formen und warmer Empfindung zu verbinden wußte. Spürt man nach äußeren Anregungen, so wäre am frühesten an Schongauer zu denken, an dessen Formensprache die Maria unbedenklich erinnert. Der Grund der Bilder ist golden; die Farbe klar und harmonisch.*)

*) Abbildungen der beiden mittleren Gemälde in Försters Denkmalen Bd. VI.

In Krakau, das damals seiner Kultur, seinem Bürgertum nach eine ganz deutsche Stadt war, übte auf dem Gebiete der Plastik und Malerei wiederum Nürnberg den bestimmenden Einfluß. Nürnberger Maler kamen und gingen und ließen sich auch bleibend nieder. Auf diese Eingewanderten geht auch die Gründung der Maler-Innung zurück, deren Statut von 1490 in der Sammlung der Krakauer Privilegien und Stadtrechte aufgenommen wurde. Diese Sammlung der bürgerlichen Gerechtsame von 1505 ist zugleich das wichtigste erhaltene Denkmal der Malerei aus dieser Zeit. Die Statuten der einzelnen Zünfte erhielten nämlich je ein Bild, welches auf deren Leben und Verrichtungen Bezug nimmt. So führen diese Bilder den Maler, den Kaufmann, den Bäcker, den Goldschmied, den Schwertfeger, den Glockengießer, den Schuster und Schneider bei ihrer Arbeit vor. Da sehen wir den Maler in leichtestem Hausgewand, mit Schuhen an den nackten Beinen, an einem Wappenhalter arbeitend; in der Mitte des mit Wandmalereien reich ausgestatteten Zimmers stehen noch außerdem fünf Personen in lebhafter Unterhaltung. In der Schneiderwerkstätte mißt der Meister einer Dame ein Kleid an, ein Gehilfe schneidet zu, ein Bursche führt einen Bock. Auf dem Rande der Glocken des Rotgießerbildes steht zweimal der Name Stanislaus de Cracovia. Ist dies der Malername oder der eines damaligen tüchtigen Rotgießers? Die Farben sind leuchtend meist mit Gold gehöht, die Zeichnung aber besonders der Extremitäten sehr schwach. Das Titelblatt stellt Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes dar; die Ornamentik der Umrahmung dieses Bildes ist späteste Gotik, schon durchsetzt von einzelnen Renaissance-elementen, mit welchen ja Krakau früh genug durch italienische Architekten bekannt geworden war. Die Tracht ist fast immer die deutsche, nur auf dem Bilde der Hufschmiede erscheint einmal ein Türke. Das Landschaftliche ist sehr durchgebildet. Der Einfluß Nürnbergs ist offenkundig ausgeprägt.

In Böhmen hatte der Hussitismus die Axt an die Wurzeln des künstlerischen wie des Kulturlebens überhaupt gelegt; aus der religiösen Bewegung war eine extrem sozialistische und nationale geworden, welche erst gegen den Klerus als Vertreter des Reichtums, dann gegen das Deutschtum, den Träger der gesamten Kultur in Böhmen, gerichtet war. Kein Wunder, daß auch, als die Stürme sich gelegt, eine starke Erschöpfung zurückgeblieben war, die ein regeres Kunstleben nicht mehr aufkommen ließ. Man zehrte entweder von den Anregungen, welche die eigene Vergangenheit bot, oder man gab sich rückhaltlos fremdem Einfluß hin; in letzterem Falle war man immer trotz allen nationalen Hasses auf Deutschland gewiesen. Für die Abhängigkeit von Leistungen der Vergangenheit zeugt die Schellenbergsche Bibel vom Jahre 1440 in der Bibliothek des Stiftes Strahov in Prag, welche von einem Petriko geschrieben und illuminiert wurde. Ein Vorsatzblatt mit den Darstellungen der Schöpfungstage in Medaillons, dann einige Bilderinitialen machen den malerischen Schmuck aus; das Ikonographische sowohl wie das Ornamentale gehört noch ganz dem vierzehnten Jahrhundert an, kaum daß die Charakteristik oder realistisch behandelte Einzelheiten in der Ornamentik an den Zeitpunkt erinnern, an welchem das Werk doch entstand. In den Leistungen der Spätzeit des fünfzehnten Jahrhunderts tritt der Einfluß Nürnbergs, näher bezeichnet Wolgemuts, als der herrschende auf. Die wenigen dieser Zeit entstammenden Tafelbilder beweisen dies ebenso wie die Bilderhandschriften; es genüge

auf die beiden aus der Prager Kirche Maria Schnee herrührenden Altarflügel im Rudolphinum (König Heinrich II. und die heilige Kunigunde) und auf das Graduale von Kuttenberg in der Wiener Hofbibliothek gewiesen zu haben.

Auf sächsischem Boden war der fränkische Einfluß schon dadurch gesichert, daß einzelne Hauptwerke der Werkstätte Wolgemuts sich hier befanden, so in Zwickau, Hof und Erfurt. Kein Wunder, daß selbst Durchschnittsleistungen fränkischen Charakter tragen.

In Bezug auf den Betrieb scheint Leipzig im fünfzehnten Jahrhundert für die Malerei das gewesen zu sein, was Wittenberg dafür im sechzehnten wurde. In jedem Falle aber fehlte ihr ein Meister von der Bedeutung Cranachs. Namen sind genug überliefert, auch eine Innung bestand schon im fünfzehnten Jahrhundert (wunderlicherweise hatten darin die Maler mit den Riemern und Sattlern Gemeinschaft), aber für die Entwickelungsgeschichte gewann Leipzig keine Bedeutung. Ein Heinrich Beyer (urkundlich 1476 bis 1489) hat den Schnitzaltar der Kirche von Spören (im Kreise Bitterfeld) geschaffen, dessen Staffel Christus zwischen den zwölf Aposteln (Kniestück) vorführt. Wie schon die Holzschnitzerei (Mariä Krönung und je drei Heilige) den Einfluß Nürnbergs zeigt, so gilt dies auch von der Malerei der Predella, die im übrigen herzlich unbedeutend ist.*) Dagegen könnte Meißen zu gunsten sächsischer Malerei auf ein Werk ersten Ranges hindeuten, wenn der Künstler desselben als ein einheimischer nachgewiesen wäre. Es ist dies der Domaltar in Meißen. Auf der Haupttafel ist die Anbetung der Könige dargestellt, auf den beiden Flügeln je ein Apostelpaar — Jacobus Major mit Bartholomäus — Jacobus Minor mit Philippus. Die Komposition ist auf die einfachste Formel zurückgeführt, auf dem Mittelbilde fehlt Joseph und das Gefolge der Könige. Maria sitzt, das nackte Kind auf ihrem Schoße haltend, in dem Vorraum eines aus Sandquadern und rötlichem Backstein ausgeführten verfallenen Palastes; nach rückwärts zu wird ein Stück mit blauem Himmel überspannte Landschaft sichtbar. Der älteste König hat sich vor dem Kinde auf ein Knie niedergelassen, der zweite, dahinter stehend, bückt sich zu demselben herab, der Mohrenkönig schreitet noch heran. Die Apostelpaare sind in lebendiger geistiger Zwiesprache dargestellt. Es kann kein Zweifel darüber aufkommen, daß der Künstler des Dombildes unmittelbar bei den Niederländern in die Schule gegangen ist. Am stärksten sind die Anklänge an Hugo van der Goes, besonders in den beiden Apostelpaaren, doch genügen sie nicht, um an Hugo van der Goes selbst denken zu können. Van der Goes ist schärfer in der Zeichnung, noch eingehender in der Individualisierung, aber auch spissiger in den Formen und minder frei in der Haltung und Bewegung als der doch wahrscheinlich deutsche Meister. Kaum hätte es auch ein Niederländer jener Zeit über sich gebracht, so ganz auf die Ausgestaltung des Beiwerks zu verzichten, so ausschließlich den Kern der Erzählung zur Erscheinung zu bringen. In der Wucht der Charakteristik erinnert er mehr an die Meister des Genter Altars selbst, als an deren künstlerische Nachkommen. Marias Gestalt ist von hohem Linienreiz, der Ausdruck ihres Gesichtes aber ernst, fast strenge. Das Kind ist von trefflicher Leibesbildung, dabei von entzückender Naivetät in der Bewegung. Der Faltenwurf der Gewänder ist durch seine

*) G. W. Geyser: Geschichte der Malerei in Leipzig. Leipzig 1858. — G. Wustmann: Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig. Leipzig 1879.

Einfachheit und Klarheit danach angethan, den monumentalen Charakter, welchen die Komposition besitzt, zu verstärken. Die Zeichnung ist im ganzen von großer Sicherheit und Freiheit, höchstens an den mageren, wenig modellierten Händen fällt ein harter, altertümlicher Zug auf; die Farbe ist warm und kräftig, im Fleische von bräunlichen, klaren Schatten.

Noch seltener als auf sächsischem Boden sind Denkmäler dieser Zeit in der Mark Brandenburg und in Preußen. Das wichtigste derselben ist der Totentanz in der Marienkirche in Berlin. Doch auch hier ist der Gegenstand von stärkerer Anziehungskraft als die Ausführung; obwohl diese Wandmalereien zwischen 1480 und 1490 entstanden, wurzeln sie noch in den künstlerischen Grundsätzen des vierzehnten Jahrhunderts. Es scheint, daß als Vorlage eine kolorierte Federzeichnung diente. Die Umrisse sind mit einer gleichmäßig deckenden dünnen Farbenschichte ausgefüllt, jede Modellierung fehlt, selbst in die Gewandung sind die Motive nur mit schwarzen Strichen hineingezeichnet. Auch jeder Ansatz zur Individualisierung mangelt; kaum daß die verschiedenen Altersstufen kenntlich gemacht wurden. Was sonst an Werken der Malerei aus dieser Zeit in der Mark Brandenburg, in Preußen, in Pommern erhalten blieb, entbehrt der künstlerischen Bedeutung und entschädigt nicht einmal durch charakteristische, provinzielle Züge. Der Einfluß der Eycks und ihrer Schule machte sich auch hier geltend, doch wohl kaum als Folge unmittelbarer Berührung einheimischer Maler mit den flandrischen Meistern, sondern nur als Ergebnis von Anregungen, welche vereinzelte Werke jener Richtung, die hier eingeführt worden waren, boten; ist es doch Thatsache, daß von den nicht zahlreich erhaltenen Denkmälern die Mehrheit auf nicht einheimische Künstler zurückweist. Nur die einheimische Schnitzkunst stand auf höherer Stufe — aber gerade die Malereien von diesen Werken sind dann recht handwerksmäßig und ohne bestimmten Charakter. In den norddeutschen Hansestädten war der Kunstsinn zwar viel höher entwickelt, doch von einheimischen Schulen ist auch hier nicht die Rede. Schon der lebhafte Handelsverkehr mit den Handelsstädten am Niederrhein legte es nahe, die künstlerischen Bedürfnisse an der Quelle selbst zu befriedigen. So sind es vorwiegend Werke der flandrischen und kölnischen Schule, welche noch heute in den Kirchen und Sammlungen Lübecks, Bremens, Danzigs die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts vertreten.*) Ob es in Hamburg viel anders gewesen sei, ist zweifelhaft. Wohl existiert hier bereits um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts eine Lukasbrüderschaft (zuerst urkundlich genannt 1469) und an Malernamen fehlt es nicht, um so mehr aber an Werken einheimischer Künstler. Auf jenen Hinrich Funhof, der im Jahre 1483 ein umfangreiches Altarbild für die Hospitalkirche zu St. Georg malte, führen einheimische Forscher einen Altarschrein im Archive des St. Johannisklosters zurück; Absolon Stumme malte für hohen Preis im Jahre 1499 ein Altarbild für die Ratskapelle im Dom, und dessen Stiefsohn, Hinrich Borneman, vollendete im Jahre 1499 den Altarschrein der Lukasbrüderschaft, der sich jetzt in der St. Jacobikirche befindet. Die Bilder der Flügel zeigen den heiligen Lukas bei seiner Arbeit am Bilde der Madonna, beim Gastmahl zu Emaus und endlich das

*) Die selbständige Bedeutung Lübecks auf dem Gebiete der Glasmalerei dieser Zeit zu würdigen, ist hier nicht der Ort.

Begräbnis des Heiligen.*) Besser als dies Altarwerk erhalten sind die Abbildungen, mit welchen eine Abschrift der Hamburger Stadtrechte vom Jahre 1497 ausgestattet ist. Sie geben freilich keinen hohen Begriff von der Leistungskraft der einheimischen Maler. Zwei Darstellungen des Jüngsten Gerichts am Beginn der Handschrift sind wohl nur Kopien eines mindestens hundert Jahre älteren Vorbildes. Die Bilder, welche die einzelnen Kapitel des Rechtsbuches erläutern, sind auch viel mehr von stofflichem als künstlerischem Interesse. Die Symbolik der früheren Rechtsbuchillustration ist hier völlig verschwunden. Schuld, Gericht und Strafe werden in Szenen vorgeführt, die unmittelbar der Wirklichkeit entnommen sind. Doch der künstlerischen Absicht wird nur wenig die Durchführung gerecht. Das Charakterisierungstalent des Malers ist sehr gering, mit der Perspektive findet er sich sehr schlecht ab. Zu den besten Bildern gehört die Darstellung von Verlobung, Vermählung und Wochenbett (van vortruwynge unde erffschichtinge), dann das Vogtting unter freiem Himmel und die Illustration zu Van Schipreidte, wo der Hafen und das Meer von Schiffen wimmelnd vorgeführt werden . . .

Die deutsche Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts hat nicht die einheitliche wegsichere Entwickelung gezeigt wie in der Zeit vom Ende des zwölften bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts. Das Ziel war wohl klar: an Stelle des Idealstils die Nachahmung der Natur in ihrer ganzen Erscheinungsfülle zu setzen, aber die Wege zu diesem Ziel waren verschieden, schon wegen der verschiedenartigen Kraft, mit welcher fremde Einflüsse wirkten. Sobald aber an Stelle des Typischen und Idealen die Natur als Endzweck der künstlerischen Arbeit getreten war, mußte auch das Individuum in dem künstlerischen Schaffen vollen Spielraum erhalten. Auch ohne den philosophischen Glauben an die Relativität alles Existierenden war die Art, wie die Welt und das Leben in den Augen des Künstlers sich spiegelten, von der Organisation des inneren und äußeren Menschen, von den Zuständen und Zufällen, welche sein Schaffen begleiteten, abhängig. Dazu kam noch, daß, wie schon in der Einleitung zu diesem Kapitel angedeutet wurde, alles, was sonst die Wissenschaft dem Maler als Leuchte mitgiebt, das Gesetzmäßige in der Erscheinungswelt zu fixieren, als Anatomie, Perspektive, Proportionslehre, hier immer wieder von jedem einzelnen auf dem Wege des Versuches und Wagens erworben werden sollte. Das muß in Anschlag gebracht werden, wenn man sich staunend fragt, wie es denn möglich war, daß trotz heißen Bemühens so viel Rohes neben dem Hohen, so viel Mißratenes neben glücklichem Erfolge nicht bloß innerhalb ganzer Schulen, sondern sogar in dem Lebenswerke eines und desselben Künstlers sich zusammen finden konnte. Mehr als in Italien und selbst in den Niederlanden gedieh in der deutschen Werkstätte die Schrulle und der Charakterschnörkel, und das alles fand naturgemäß wiederum Echo in den dort geschaffenen Werken. Warmes Blut pulsierte überall; so konnte sich Kraft, Tiefe und Gesundheit der Gemütswelt kaum genug thun in der Fülle naiver Einzelzüge, aber auch das Derbe deutscher Natur, das Rohe, das im Handwerksbrauch und öffentlichen Leben seine Stelle hatte, fand in der Kunst Unterkunft, da es ja

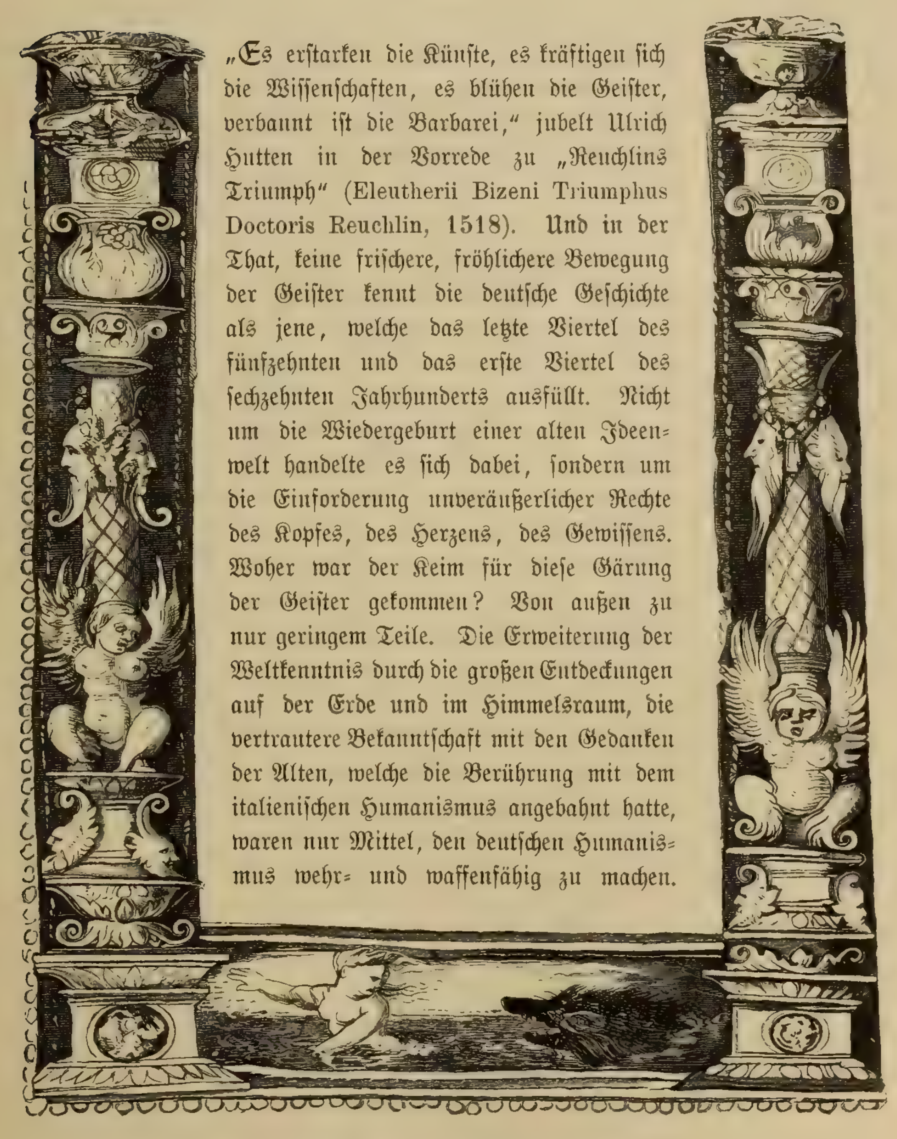
*) Vgl. Beiträge zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs (Zeitschrift d. Vereins f. hamburg. Geschichte V. S. 224 fg.).

zunächst galt, daß sie um so Höheres leiste, je täuschender sie Leben und Natur wiedergebe. Der deutsche Maler des fünfzehnten Jahrhunderts konnte aus solcher Befangenheit der Anschauung nicht heraustreten, auch wenn er instinktiv nach einem Ausgang tastete; nur eine frische Bewegung der Geister, gleichgültig ob sie von der Bibel oder von den antiken Autoren herkomme, stark genug, um die gesellschaftlichen Schranken zu überfliegen und die Macht der Überlieferung zu brechen, konnte auch den Maler aus dem Bann des Handwerks befreien und, indem sie ihn zur geistigen Persönlichkeit entwickelte, ihm Kraft und Anrecht geben, der Natur als Künstler gegenüber zu treten. In Dürer vollzog sich dieser Umschwung, ihm folgte der jüngere Holbein: in ihren Werken liegt das Höchste beschlossen, was die deutsche Malerei zu leisten vermochte: wer an ein Schönheitsideal von unbedingter Gültigkeit glaubt, wird die Schranken, durch welche die besten Schöpfungen der beiden Künstler und besonders des ersteren von jener getrennt werden, als Schranken, welche die deutsche Natur selbst aufrichtet, betrachten müssen.

VII.

Das Zeitalter Dürers und Holbeins.

„Es erstarken die Künste, es kräftigen sich die Wissenschaften, es blühen die Geister, verbannt ist die Barbarei,“ jubelt Ulrich Hutten in der Vorrede zu „Reuchlins Triumph“ (Eleutherii Bizeni Triumphus Doctoris Reuchlin, 1518). Und in der That, keine frischere, fröhlichere Bewegung der Geister kennt die deutsche Geschichte als jene, welche das letzte Viertel des fünfzehnten und das erste Viertel des sechzehnten Jahrhunderts ausfüllt. Nicht um die Wiedergeburt einer alten Ideenwelt handelte es sich dabei, sondern um die Einforderung unveräußerlicher Rechte des Kopfes, des Herzens, des Gewissens. Woher war der Keim für diese Gärung der Geister gekommen? Von außen zu nur geringem Teile. Die Erweiterung der Weltkenntnis durch die großen Entdeckungen auf der Erde und im Himmelsraum, die vertrautere Bekanntschaft mit den Gedanken der Alten, welche die Berührung mit dem italienischen Humanismus angebahnt hatte, waren nur Mittel, den deutschen Humanismus wehr- und waffenfähig zu machen.



Hans Schäuffelein: Aus einer deutschen Psalter-Handschrift.
Berlin, kgl. Kupferstich-Kabinett.

Seine eigentlichen Keimkräfte waren die Instinkte der Volksseele, wie sie sich in der Volksdichtung und in der bildenden Kunst, aber auch in religiösen Thatäußerungen längst geoffenbart hatten. Wonach gingen diese Instinkte? Im allgemeinen nur darauf, gegenüber der niederdrückenden Last der geschichtlichen Überlieferung der Natur wieder zu ihrem Recht zu verhelfen. Das bedeutete auf religiösem Gebiete, daß die Gesinnung, nicht aber Dogmenkram und Werkheiligkeit die Hauptsache sei, auf wissenschaftlichem, daß nicht Kategorien, sondern Thatsachen die Erkenntnis bereichern, auf dem Gebiete der Dichtung, daß der frische Fluß der Empfindung und Sprache des Volksliedes höher als alle kunstvolle Silbenzählung des Meistergesangs stehe, und auf dem der bildenden Kunst, daß nur die warme Berührung mit der Natur das Kunstwerk lebendig mache, daß nur im Verkehr mit ihr der Künstler immerfort innerlich voll von „Figuren" bleibe. Es macht die grundsätzliche Unterscheidung des deutschen Humanismus vom italienischen aus, daß er diese oppositionellen Regungen der Volksseele ganz zu den eigenen machte und mit Plan und zäher Energie für den Sieg derselben eintrat. Sebastian Brandt ist der typische Charakter für diese Einheit der volksmäßigen und gelehrten Opposition. Der deutsche Humanismus ist deshalb im wesentlichen ethisch, der italienische ästhetisch. Auf den Kampf hatte er das Recht seines Daseins begründet und kein köstlicheres Denkmal hat er darum hinterlassen, als die Dunkelmännerbriefe (epistolae virorum obscurorum, 1515 und 1517), in welchen die Kölner Zeloten mit Hoogstraten an der Spitze als die energischsten Vertreter des religiösen und wissenschaftlichen Geistes des Mittelalters so unsterblichem Gelächter preisgegeben wurden. Die Ausscheidung des rein religiösen Elementes aus dem Humanismus geschah durch Luther, der damit wieder ganz dem Volke gab, was von Anfang des Volkes gewesen ist; damit hatte freilich der Humanismus seine beste treibende Kraft verloren, aber wenn er sich so in seiner nationalen Bedeutung durch die Reformation ersetzt sah, so hat auch diese ihre Loslösung von der humanistischen Bewegung, ihrem eigentlichen Ursprung, zu beklagen gehabt. Weitsichtigkeit und Weitherzigkeit waren ihr verloren gegangen: in der Confessio Augustana kam der große Kampf der Geister zu wahrhaft kleinlichem Abschlusse.

Das religiöse und ethische Element, das zugleich im besten Sinne das volkstümliche war, machte also den Kern der humanistischen Bewegung aus; das ästhetische und künstlerisch schöpferische kommt danach erst in zweiter Linie in Anschlag. Doch es war vorhanden und für das Verhältnis des Humanismus zur Kunst von Bedeutung geworden. Der selbständigen wissenschaftlichen Beobachtung und Auffassung der Natur durch die Humanisten ging das Studium der Griechen voraus, aber das warme Naturgefühl, das in ihren lyrischen und brieflichen Ergüssen nicht selten zum Durchbruch kommt, stammte aus der gleichen Quelle, aus welcher das Volkslied schöpfte: aus dem Gemüte. „Mich entzücken die Quellen," singt Konrad Celtes, der Wanderprediger des Humanismus, „und die grünen Hügel, die kühlenden Ufer des murmelnden Baches, die dichtbelaubten schattigen Wälder, die üppigen Gefilde. Hier sehe ich den Tempel Gottes und die Glückseligkeit, den allmächtigen Beherrscher des Weltalls mit viel reinerem Genuß, als du, o du heiliger Priester — des Satans."*) Das war

*) Auch sonst sind die Stellen bei Celtes, die von seiner lebhaften Begeisterung für die Schönheit der Natur und von seinem empfindsamen Auge Zeugnis geben, nicht selten. Man

nicht aus der Anschauungsweise des Mittelalters heraus empfunden; der neue Bund, den die Phantasie des Volkes mit der Natur geschlossen, erhielt durch den Humanisten nur die religiöse Weihe. Ein anderes künstlerisches Element dankte der Humanismus dem Studium der Alten: den Sinn für eine den ästhetischen Anforderungen entsprechendere Form. Die ganze lateinische Lyrik der Humanisten spricht ebenso dafür, wie ihre deutschen Dialoge und das Drama, das trotz lateinischer Abfassung doch auf das deutsche Volksschauspiel durch die strengere Technik günstigen Einfluß übte. Zu einer hervorragenden dichterischen Schöpfung, in welcher das Große der Zeit künstlerischen Abdruck erhalten hätte, kam allerdings weder die Humanistendichtung noch die Volksdichtung; selbst das Beste behielt da noch den Charakter des Versuchs, dem das volle Gelingen wegen Ungunst der Zeit nicht folgen sollte. Auch in Deutschland blieben Malerei und Plastik das eigentliche künstlerische Sprachorgan der Zeit; doch nicht aus gleichem Grunde wie bei den Griechen und den Italienern, wo die Phantasieanlage dazu drängte, sondern weil Malerei und Plastik in Deutschland mit dem Handwerk die innigste Fühlung hatten, das deutsche Handwerk aber strenge Zucht und gefestigte Überlieferung besaß. Der Humanismus wußte die Bedeutung der Kunst für das Geistesleben der Nation in rechter Weise zu würdigen; mehr als durch die Gunst des Kaisers und kunstliebender Fürsten wurde durch ihn die gesellschaftliche und geistige Emanzipation des Künstlers vom Handwerk gefördert. Auch ein Erasmus verschmähte nicht den Verkehr mit Dürer und Holbein, und wo Wimpheling die Ruhmestitel des deutschen Volkes herzählt, vergißt er nicht die Künstler zu nennen. Für die Kunst wurde der Verkehr mit dem Humanismus nach doppelter Richtung hin förderlich. Die wissenschaftlichen Grundlagen der Kunst konnten nun an der Quelle selbst geprüft und vervollkommnet werden, das von dem Forscher gefundene Gesetz seine Stellung neben dem Versuch des Praktikers finden; der Phantasie aber wurden eine Fülle neuer Vorstellungen aus der Erd- und Himmelskunde zugeführt. Es war kein Zufall, daß der erste deutsche Künstler, der seinen Genossen als Theoretiker zu Hilfe kommen wollte, ein Nürnberger war und in Nürnberg lebte. Seit Regiomontan war Nürnberg der Mittelpunkt der mathematischen Studien in Deutschland; Bernhard Walther, Johann Werner, Johann Schoner, Johann Steinfogel und vor allem Wilibald Pirkheimer forschten und experimentierten hier und die Stadt besaß zugleich die schönste und umfangreichste Sammlung mathematischer und naturwissenschaftlicher Instrumente. Und nicht bloß Studium, lebendige Forschung gab es da, schon Regiomontan gelangte über Ptolemäus und Euklid hinaus zu neuen selbständigen Ergebnissen. Die Entdeckung des Kopernikus von der dreifachen Bewegung der Erde war nicht zum geringen Teil von der Forscherarbeit der Nürnberger abhängig. Und wie die Humanisten dem Himmel sein rechtes Antlitz zu geben suchten, so folgten sie mit gleicher Wißbegier den Thaten der kühnen Seefahrer, welche die wahre Gestalt der Erde den Zeitgenossen enthüllten. Schon 1508 war ein deutscher Bericht über die Entdeckung Amerikas erschienen und ein Jahr früher hatte Martin Waldseemüller

---

vergleiche z. B. seine herrliche Schilderung der landschaftlichen Lage Prags in der Ode Ad Joannem Boslaum (Libri Odarum I.):

Cespites foelix virides pererras
Bacchicos colles et aprica lustrans u. s. w.

(Hylacomilus) aus Freiburg i. B. die Quattro Viaggi des Amerigo Vespucci in lateinischer Übertragung veröffentlicht.*) So stieg auch vor den Augen der Künstler die „Atlantis“ empor mit ihrer fremdartigen Pflanzen-, Tier- und Menschenwelt. Von der Entdeckung Indiens aber konnten Deutsche bald als Augenzeugen berichten; hatten doch zwei Augsburger, Balthasar Sprenger und Hans Mayr, an der Expedition, die am 25. März 1505 von Lissabon dahin abging, teilgenommen. Drei Jahre später veröffentlichte Sprenger einen deutschen Bericht über diese Reise.**) Dagegen konnte der Humanismus für ein innigeres Verhältnis der deutschen Kunst zur Antike wenig oder nichts thun. Die beredteste Feier des klassischen Altertums aus Humanistenmund konnte die Phantasie des Künstlers nicht beeinflussen, da die Denkmäler schwiegen. Höchstens daß die Bekanntschaft mit antiken Stoffen jetzt eine ausgebreitetere wurde, als sie das Mittelalter besessen hatte. Aber die Künstler des sechzehnten Jahrhunderts schalteten doch nicht weniger frei mit diesen Stoffen, sie übersetzten sie nicht minder skrupellos in das Nationale und Zeitgenössische, als dies die Volks- und Kunstdichter und Erzähler des Mittelalters gethan hatten. Und wie der Einfluß der antiken Plastik auf die deutsche Malerei und Bildnerei ausgeschlossen blieb, so war deren Verhältnis auch zur italienischen Plastik und Malerei ein ziemlich kühles. Es blieb bei vereinzelten Anregungen. An die Wurzeln des künstlerischen Schaffens legte sich kein Körnchen fremden Erdreichs, zum mindesten nicht in dieser Blütezeit deutscher Malerei; nur im Nebenwerk, in der Ornamentik, brach sich die „Renaissance,“ wie sie Italien durchgeführt hatte, Bahn. Sebastian Franks aus edlem Patriotismus heraus gesprochenes Wort: „Wo die Teutschen ihren eigenen Reichtum wüßten und sich selbst verständen, was sie im Wappen führeten: sie würden keinem Volke weichen“ — hat dank der naiven Eigenwilligkeit der großen deutschen Meister dieser Zeit zum mindesten auf dem Gebiete der Malerei die Probe bestanden.

Die äußeren Verhältnisse wurden für die deutsche Malerei auch in der Zeit ihrer höchsten Blüte nicht günstiger, als sie es vordem waren. Wohl stand jetzt an der Spitze des Reichs ein Kaiser, der voll poetischer Anwandlungen und künstlerischer Neigungen war, aber der Kaiser, den das Volk mit dem Ehrentitel „der letzte Ritter“ auszeichnete, litt auch bis an sein Ende an den Schattenseiten fahrenden Rittertums. Die Rastlosigkeit Maximilians, freilich durch die traurigen Reichsverhältnisse gefördert, hinderte es, daß ein Mittelpunkt gelehrten und künstlerischen Lebens in Deutschland entstand, wie ihn Italien im fünfzehnten Jahrhundert in Florenz und im sechzehnten Jahrhundert in Rom besaß. Die ewige Geldnot aber, in der Maximilian sich befand, zwang ihn, seinen Ruhm- und Schönheitssinn in der bescheidensten Weise zu befriedigen. Selbst sein Grabmal in der Domkirche in Innsbruck, das einzige

*) Jobst Buchhamer: Unbekanntte landte und ein Newe weldt in kurz verganger zeythe erfunden. Diese Schrift war eine Übersetzung der in Venedig 1507 erschienenen Schrift des Angelo Trivigiano: Paesi novamente ritrovate. Die lateinische Übersetzung der Berichte Vespuccis in der Cosmographiae introductio des Hylacomilus (St. Dié, 1507). — Der Brief des Columbus an den Schatzmeister Raphael Sanchez, in welchem er über seine erste Entdeckungsreise berichtet, war schon 1497 in deutscher Bearbeitung erschienen: Eyn schön hübsch lesen von etlichen inßlen u. s. w.

**) Die Merfart von erfarung nüver Schiffung und Wege zu vile onerkanten Inseln und Kunigreichen ꝛc. wie ich Balthasar Sprenger sollichs selb: in kurtz verschynn Zeiten gesehen unn erfahren habe ꝛc. Gedruckt Anno MDX.

monumentale Werk, das er sich zum Ruhme seines Namens errichtete, blieb unvollendet und nichts zeigt besser den Gegensatz zwischen Deutschland und Italien, als daß der „Triumph“ des Kaisers römisch-deutscher Nation ein Werk — allerdings das gewaltigste — der bescheidensten der reproduzierenden Künste, der Holzschneidekunst, werden sollte (und auch da noch mangelte öfters das Geld, den Holzschneider zu bezahlen!), während florentinische Patrizier und römische Kardinäle Architekten, Bildhauer und Maler mit den gewaltigsten Aufgaben betrauten. Von den Fürsten des Reichs hat nur der Kardinal und Kurfürst Albrecht ein Mäcenat geübt, das ihn den großen gleichzeitigen italienischen Mäcenen an die Seite stellt. Der Adel hatte in seinem materiellen Bankerott und in seiner geistigen Verwilderung nur weitere Fortschritte gemacht; bar aller höheren geistigen Interessen blieb für ihn auch in der religiösen Reformbewegung die Säkularisierung der Pfründen die Hauptsache, weil er dadurch seiner Geldnot steuerte. So war jetzt wie früher die Kunst auf das Bürgertum der Städte angewiesen. Freilich, der große Zug, welcher durch die italienischen Gemeinwesen ging (man braucht nur an Florenz und Siena zu erinnern), fehlte selbst so reichen deutschen Gemeinwesen, wie es Nürnberg und Augsburg waren; man schützte wohl die Interessen der Künstler, man rühmte sich auch gelegentlich ihrer, aber man hatte wenig Aufträge für sie. Die Förderung des Künstlers kam nur von dem Bürger als Privatmann her. So blieben denn auch die Aufträge innerhalb bürgerlich bescheidener Grenzen. Das Andachtsbild als Stiftung für die Kirche oder das Haus vertritt wie vordem die Monumentalmalerei; für Wandmalereien ist noch immer kein Raum, in den Kirchen nicht, denn mit der höchsten Blüte deutscher Malerei fällt die höchste Entartung des gotischen Kirchenbaues zusammen, in Privathäusern nicht, denn auch von den reichsten Bürgern eifern nur die wenigsten dem italienischen Patriziat im palastähnlichen Aufbau und in der künstlerischen Ausstattung ihrer Wohnungen nach. Das deutsche Haus blieb jetzt und selbst später nach eingetretenem Stilwandel behaglich, aber enge und lichtarm, drängte also viel mehr auf die Ausstattung mit Teppichen, reich geschnitzten Möbeln, Schaugefäßen als mit Wandgemälden hin. Selbst die von Italien herübergenommene Sitte, die Schauseiten der Häuser mit Gemälden zu schmücken, fand außerhalb Augsburgs nur in wenigen Städten Nachahmung. Der Ruhmsinn, der bei dem italienischen Patriziat nicht selten sich bis zu einer Leidenschaft entwickelte, die über alle Frevel hinweg sah, fehlte dem deutschen Bürgertum auch in seiner Glanzzeit; es war selbstbewußt, aber sein Selbstbewußtsein äußerte sich rein ethisch, als Kampf für sein Recht. Nur die immer wachsende Vorliebe für das Porträt legt Zeugnis ab, daß auch im deutschen Bürgertum die Individualität einen bescheidenen Kult fand. Das Andachtsbild und das Porträt — diese beherrschten den Stoffkreis, den die Tafelmalerei zur Gestaltung erhielt. Schon die Landschaft konnte sich noch nicht als selbständiger Zweig der Malerei geltend machen. Und doch fehlte nichts mehr, was als Grundlage der Blüte der Landschaftsmalerei gelten darf: die tiefe starke und wieder zarte Naturempfindung war vorhanden und ebenso das für alle landschaftlichen Reize empfindsame Auge. Die Volkslieder, die damals gesungen wurden, zeigen beides, freilich weder das eine noch das andere in breiter Ausführung, sondern, wie es einer elementaren Lyrik entspricht, nur leise und in flüchtigen Zügen andeutend, um den, der es nachsingt oder hört, an der zeugenden Phantasiethätigkeit selbst teilnehmen



Aus Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I.

zu lassen.*) Und die Malerei blieb nicht zurück. Trat doch schon zur phantastischen Stimmungslandschaft, in welcher in der Pacherschule die majestätische Gletscherwelt der Tiroler Alpen ihr künstlerisches Echo gefunden hatte, die mit liebevoller Sorgfalt ausgeführte und mit poetischer Empfindung beseelte Vedute, deren erster großer Meister Dürer war. Was sonst den Künstler reizte und anregte, das Leben um ihn her in seiner Erscheinungsfülle und Buntfarbigkeit, die Gestalten, die aus der heidnischen Mythologie und Heroensage ihn anlockten, bei den tieferen Künstlernaturen aber auch schon die guten und bösen Dämonen, die in der eigenen Brust hausten, das alles hätte jetzt wie früher im Skizzenbuch des Künstlers ein totes Dasein führen müssen, wenn Stich und Holzschnitt nicht die künstlerische, aber auch didaktische Lieblingsspeise des Volkes gewesen wären. Und entsprechend der mächtigen Bewegung der Geister jetzt in noch höherem Maße als früher. Wohl wurde da mancher Künstler ein flacher Zeitungsschreiber und mancher ein boshafter Pasquillant in Bildern; aber die Großen und Starken unter ihnen haben in all den hunderten von Blättern nur vollwichtige Urkunden ihrer künstlerischen und menschlichen Natur hinterlassen.

Wenn man in dem jetzt geschilderten Zeitraum irgend eine Stadt in Deutschland als den Mittelpunkt geistigen und künstlerischen Lebens mit einigem Recht bezeichnen wollte, so gebührte dieser Ehrentitel Nürnberg. Hier gab es nicht bloß geistige Führer, sondern auch eine Gefolgschaft, hier wurden nicht bloß neue Ideen geboren, sondern diese fanden auch mehr als anderswo Wiederhall in den Massen. Lebhafter Handelsverkehr machte die Bürger wohlhabend aber auch weitsichtig, genußliebend aber auch idealen Regungen zugänglich. Wenn irgendwo, so war in Deutschland hier die Stelle, auf welcher das größte künstlerische Genie der Zeit sich voll entfalten konnte. So sieht nicht bloß die Phantasie der Nachkommen, sondern auch die geschichtliche Erkenntnis die tiefsten Wurzeln von Dürers künstlerischer und geistiger Art in dem Boden Nürnbergs gegründet, wobei immerhin angenommen werden mag,

*) Man blättere in Liliencrons ausgezeichneter Sammlung: Deutsches Leben im Volkslied von 1530. Berlin und Stuttgart. Verlag von W. Spemann (Bd. 60 von Kürschners Deutscher Nationallitteratur).

daß die Tropfen magyarischen Blutes, welche durch den Aufenthalt von des Künstlers Vorfahren in Ungarn sich dem deutschen Blute gemischt hatten, seiner Phantasie jenes Feuer liehen, welches seinen deutschen Zeitgenossen mangelte.*)

„Albrecht Dürer der Ältere ist aus seinem Geschlecht geboren im Königreich Hungarn, nicht fern von einem Städtlein genannt Jula (Gyula) acht Meil Wegs weit unter Wardein (Großwardein) aus einem Dörfchen zunächst dabei gelegen, mit Namen Eytas, und sein Geschlecht hat sich genähret der Ochsen und Pferde.“ — So ganz homerisch begann Dürer seine Familienchronik, die er 1524 mit Hilfe der Papiere seines Vaters zusammenstellte. Dürers Vater wanderte 1455 in Nürnberg ein. Zwölf Jahre arbeitete er als Gehilfe in der Werkstätte des Goldschmieds Hieronymus Holper, dann heiratete der Vierzigjährige die fünfzehnjährige Tochter des Meisters, Barbara, „eine hübsche gerade Jungfrau.“ Achtzehn Kinder entsprossen dieser Ehe, das dritte war Albrecht, geboren am 21. Mai 1471. Es war sittlich gesunde Luft, in welcher der Knabe heranwuchs. „Dieser mein lieber Vater“ — erzählt der Künstler in der Familienchronik — „hat großen Fleiß auf seine Kinder, sie auf die Ehre Gottes zu ziehen, denn sein höchst Begehren war, daß er seine Kinder mit Zucht wohl aufbrächt, damit sie vor Gott und den Menschen angenehm würden, darum war sein täglich Sprach zu uns, daß wir Gott lieb sollten haben und treulich gegen unseren Nächsten handeln.“ Der Knabe besuchte die Schule. Dann trat er in die Werkstätte des Vaters ein, das Goldschmiedhandwerk zu erlernen. Doch seine ganze Neigung gehörte von früh an der Malerei und wenn von Giotto und anderen Malern nur die Legende zu melden weiß, wie elementar der künstlerische Drang sich schon im Kinde äußerte, so sprechen für Dürers mächtiges frühreifes Talent künstlerische Zeugnisse selbst: es sind dies das Selbstbildnis des dreizehnjährigen Knaben in der Albertina in Wien und die Maria mit den lautenspielenden Engeln im k. Kupferstichkabinett in Berlin, welche durch die echte Bezeichnung als eine Leistung des Vierzehnjährigen gesichert ist. Die Silberstiftzeichnung der Albertina giebt bis auf die etwas starren Augen — durch die Haltung vor dem Spiegel erklärt — ein erstaunlich frisches in den Handzügen fast freies Bild des schönen

*) Von der umfangreichen Litteratur sei nur genannt: A. v. Eye: Leben und Wirken Albrecht Dürers, 2. A. Nördlingen, Beck, 1869. — M. Thausing: Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. 2. A. 2 Bde. Leipzig, Seemann, 1884. — H. Grimms inhaltreiche Kapitel über Dürer in: Über Künstler und Kunstwerke (Albrecht Dürer in Venedig, I. S. 133 fg., und Gelegentliches über Albrecht Dürer und Goethe, III. S. 61 fg.), Berlin, 1865/1867. — A. Springer: Dürers Entwickelungsgang in: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. 2. A. Bonn, 1886, II. S. 43 fg. Ergänzend zu allen diesen Darstellungen: Charles Ephrussi: Albrecht Dürer et ses dessins. Paris, Quantin, 1882 und das von Friedr. Lippmann herausgegebene Monumentalwerk: Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen (Berlin, Grotesche Verlagsbuchhandlung), wovon der erste, 1883 erschienene Band die von Dürer im kgl. Kupferstichkabinett in Berlin, in den Sammlungen Mitchel, Malcolm, Locker in London befindlichen Handzeichnungen veröffentlicht. Der zweite Band ist in Vorbereitung. Ferner: Die Gemälde von Dürer und Wolgemut in Reproduktionen nach den Originalen herausgegeben von S. Soldan, Text von Dr. Berthold Riehl. Nürnberg, Soldan — und in gleichem Verlage die Ausgabe von Dürers Handzeichnungen in der Albertina. Dazu die zahlreichen Photographien nach Dürers Handzeichnungen von Ad. Braun in Dornach. (Vgl. Ad. Brauns Catalogue général, Dornach 1887.)

Knaben. Die Federzeichnung der Maria mit den beiden lautenspielenden Engeln lehnt sich wohl sicher an eine niederrheinische Vorlage an, doch tritt knabenhafte Unsicherheit der Hand offen zu tage, besonders in der Zeichnung des Leibes des Christusknaben und in dem schematischen Faltenwurf des Mantels der Maria; ganz verzeichnet ist der linke Arm und die linke Hand der Maria, eine sicherere und freiere Haltung dagegen haben sich die beiden Engel gewahrt und der Reiz einer reinen sanften Empfindung dürfte kaum aus dem Original so vernehmlich gesprochen haben, wie aus der Nachbildung des vierzehnjährigen Knaben. So gab endlich der Vater der Neigung des Lieblingskindes nach und Albrecht durfte als Lehrling in die Werkstätte Michel Wolgemuts treten. Das war am 30. November 1486, die Lehrzeit war auf drei Jahre bestimmt worden, Dürer selbst sagt von ihr: „In dieser Zeit verliehe mir Gott Fleiß, daß ich wohl lernete, aber viel von seinen (Wolgemuts) Knechten leiden mußte.“ Es war vor allem das Handwerk in der Kunst, welches Dürer hier erlernte; Wolgemut war eine viel zu wenig energische künstlerische Individualität, um seine Art, die Natur zu schauen, einer starken Persönlichkeit aufzuzwingen; nur darin konnte er auch den jungen Dürer bestärken, der Natur naiv und ohne Vorbehalt gegenüber zu treten. Daß einzelne künstlerische Handzüge des Meisters sich der Phantasie des Lehrlings zunächst einprägten, ist begreiflich; aber sie hafteten nicht lange; so viel Erinnerungen an Wolgemut, wie die Federzeichnung des Reiterzugs von 1489 in der Bremer Kunsthalle aufweist, würde man in einem späteren Werke vergeblich suchen. Nach anderen, in der Lehrzeit wirksamen Einflüssen spüren zu wollen, wäre vergebliche Mühe; nicht bloß daß jeder äußere und innere Anhalt mangelt, auch das ganze weitere Leben Dürers zeigte, daß seine Entwickelung mit dem ausreifenden Verständnis der Natur zusammenfällt, und daß jene an ihren Wendepunkten, wo die Seele des Künstlers am heißesten nach Anschluß sich sehnt, nicht durch einzelne Persönlichkeiten, sondern durch Grundsätze bestimmt wurde. Ende November 1489 hatte Albrecht Dürer seine Lehrzeit beendet und schon Ostern 1490 trat er die übliche Wanderschaft an. Zum Abschied hatte er noch das Bild seines Vaters gemalt (Florenz, Uffiziengalerie No. 766), in der Formengebung noch kantig, so in der Art Wolgemuts, aber von lebendigem Ausdruck und überaus liebevoll in der Ausführung. Die Wanderschaft dauerte bis Pfingsten 1494; kaum anzuzweifeln ist es, daß ein Hauptziel derselben Kolmar sein sollte; aber Eile that ja nicht not, da Schongauer in der Blüte seiner Kraft stand.*) So ging der Weg von herkömmlichen Rasten unterbrochen nur langsam und auf Umwegen dem Ziele zu. Wahrscheinlich wandte sich der junge Dürer zunächst gegen Augsburg, das berühmte Malerwerkstätten besaß und auch durch den Reichtum und die Prachtliebe seiner Bürger wohl bekannt war. Hier dürfte dann wohl dem jungen Gesellen der Gedanke gekommen sein, die bequemen Verkehrsverhältnisse zwischen Augsburg und Venedig zu benutzen und die Straße nach Welschland einzuschlagen. Der Weg führte über Innsbruck und Trient. Unberühmt noch und unbekannt mit der italienischen

*) So verworren Scheurls Aussage in der Vita Antonii Kressi (Bilibaldi Pirckheimeri Opera, ed. Goldast, Frankfurt 1610, pag. 351 fg.) auch ist, dadurch daß sie auf einer Mitteilung Dürers fußt, sichert sie die Verbindung zwischen Dürers Vater und Schongauer und stellt den Wunsch von Dürers Vater, daß Albrecht in die Werkstatt Schongauers trete, außer Zweifel.



Maria mit den lautenspielenden Engeln. Federzeichnung von Albrecht Dürer.
Berlin, kgl. Kupferstich-Kabinett.

Sprache dürfte der Aufenthalt in Venedig kaum lange gedauert haben; es zog ihn wieder nach Deutschland zurück; welchen Weg er nahm, läßt sich kaum vermuten — nur das ist sicher, daß sein Ziel jetzt Kolmar war, wo er aber Meister Schongauer nicht

mehr am Leben fand. Wahrscheinlich arbeitete er einige Zeit in der von dem Bruder Martins, von Ludwig, geleiteten Werkstatt, suchte von hier aus auch die Brüder Martins in Basel auf und trat dann in die Werkstatt eines Meisters in Straßburg, wo er sich noch 1494, also bis kurz vor seiner Heimkehr nach Nürnberg befand.*) In der zweiten Hälfte des Mai war er wieder zu Hause. Was brachte er als Errungenschaft der Wanderjahre mit? Eine Federzeichnung der Darstellung im Tempel im British Museum (Sloane 94), in welcher Dürer eine Komposition Schongauers, die er in der Kolmarer Werkstätte gefunden haben mochte, kopierte — aber kopierte, wie ungefähr Raphael Perugino kopierte, d. h. in die Komposition freiere Haltung brachte und die Formensprache mit den eigenen persönlichen Accenten versah — ist die einzige künstlerische Spur, die auf eine bestimmte Werkstatt deutet, in welcher Dürer, so lange er diesseit der Alpen war, verweilt hatte. Auf den ersten Aufenthalt in Venedig weist eine Federzeichnung in der Albertina in Wien mit der Entführung der Europa und der geheimnisvollen Darstellung des Apollo und eines in orientalische Gewandung gekleideten Priesters. Weder die Entführung der Europa noch die Darstellung des Apollo und des Priesters sind eine selbständige Komposition Dürers, sondern sie tragen den Charakter einer Komposition der Werkstatt Bellinis oder Mantegnas mit vollendeter Deutlichkeit an sich und ebenso geht der männliche Akt auf einem Studienblatt in den Uffizien in Florenz auf eine mantegneske Anregung zurück. Das sind die Fingerzeige dafür, welchen Künstlern sich der junge Geselle am stärksten zuwandte, wobei aber allerdings der Einfluß des einen dem Einfluß des andern an Kraft nicht gleichkam. Bei Schongauer mutete ihn der höhere Reiz der Form, der stimmungsvollere Zug vertraut an, doch Mantegna besiegte ihn durch seinen kühnen Natursinn. Dieser Sieg bestand aber nicht im Aufdrängen einer persönlichen Manier, sondern eines künstlerischen Grundsatzes; er konnte deshalb von dauernden Folgen sein, ohne doch

*) Künstlerische und litterarische Zeugnisse lassen kaum noch daran zweifeln, daß Dürer auf seiner Wanderschaft Venedig besucht habe. Diesen Besuch möchte ich aber in die erste Hälfte der Wanderschaft setzen und zwar aus folgenden Gründen. Zunächst erscheint es mir nicht denkbar, daß der Tod Schongauers dem Dürer mehr als ein Jahr lang verborgen geblieben wäre, wenn er in einer süddeutschen Werkstatt gearbeitet hätte; die Beziehungen Schongauers zu Augsburg, Ulm, Straßburg waren zu regsame, als daß dies möglich gewesen wäre; wohl aber erklärt es sich, daß Dürer erst in Kolmar durch die Nachricht vom Tode Schongauers überrascht wurde, wenn er den Weg dahin von Welschland aus genommen hatte. Dann aber mußte Thausing ohne Grund die Angabe des Imhofschen Inventars anzweifeln, das ausdrücklich bezeugt, daß Dürer 1494 nicht in Venedig, sondern in Straßburg gearbeitet habe: „Ein alter man In ein tefelein Ist zu Straspurg sein meister gewest — auf pergamen fl. 4. Ein weibspild auch in ein tefelein olifarb so darzu gehoertt gemalt zu straspurg 1494 fl. 3.“ (Vgl. die Übersichtstafel bei Eye No. 26 und 27 und Thausing I. S. 99.) Weist man aber auf Dürers geheimnisvollen Satz in seinem Brief aus Venedig vom 7. Februar 1506: „und daz ding daz mir vor eilff Jarn so woll hat gefallen daz gefell mir itz nit mer“, so bleibt die Chronologie immer verworren, denn da Dürer zu Pfingsten 1494 in Nürnberg war, so hätte er kaum erst zu Beginn 1494 nach Venedig reisen können, und es kämen also wiederum statt der elf ungefähr dreizehn Jahre heraus, der Irrtum kann also auch noch ein weiteres Jahr begreifen; und nur ein solches kommt in Frage. Von Straßburger Meistern scheint in der genannten Zeit Meister Lienhart das größte Ansehen genossen zu haben; es ist dies der Meister, der 1487 das jüngste Gericht am Triumphbogen malte, an dessen Stelle sich jetzt Steinheils mißlungene Arbeit befindet.

mantegneske Spuren in den Werken Dürers zu hinterlassen. Worin bestand nun dieser Grundsatz? Dürer äußerte später, daß ihm ein Meister Jacobus von Venedig Mann und Weib gezeigt habe, „dy er aus der mas gemacht hat," und er fügt hinzu: „aber ich was zu derselben zeit noch jung und het nie fan solchem Ding gehört." Diese Zeitbestimmung läßt nur an den ersten Aufenthalt in Venedig denken; und nun lernte er Mantegna kennen (vielleicht nicht bloß in Stichen, sondern in Venedig auch in einzelnen Gemälden), in dessen Gestalten sich die strenge Gesetzmäßigkeit der Antike mit einem kühnen Naturalismus verband, der in seiner Herbheit und Rücksichtslosigkeit auch den nordischen Künstler ergreifen mußte. Da mußte der junge Dürer die deutsche Kunst auf eigenem Boden besiegt sehen: es gab einen Realismus, so unverblümt in seinen Äußerungen, wie nur der der Heimat, aber größer an Kunst und packender in der Wirkung, weil er gesetzmäßig in seinen Gestaltungen war. Die Keime solcher Erkenntnis mögen später erst zu künstlerischer Reife gekommen sein, dennoch aber entschied sich schon damals die Stellung Dürers zu seinen künstlerischen Ahnen und Mitstrebenden. Er wurde der eigentliche Befreier der deutschen Malerei von der Willkür und Phantastik in der Formengebung, weil er von der Skizzierung des flüchtigen Natureindrucks zum Studium der Natur in ihrer Gesetzmäßigkeit vordrang. Hieraus schöpfte er die Fähigkeit, die menschliche Gestalt auch in der Bewegung nicht flächenhaft, wie seine Vorgänger, sondern plastisch darzustellen und damit auch die Fähigkeit, das Geistige im Leiblichen voll und ganz zur Erscheinung zu bringen, statt wie seine Vorgänger den inneren Vorgang gleichsam nur in ruckweiser Bewegung und im bis zum Grimassenspiel verzerrten Gesichtsausdruck anzudeuten. Nicht also die Manier dieses oder jenes Meisters brachte Dürer als Hauptergebnis der Wanderjahre mit in die Heimat, sondern die Achtung vor der Natur und die Ahnung von der Gesetzmäßigkeit in deren Erscheinungen.

Zwei Monate nach seiner Ankunft in Nürnberg hielt Dürer Hochzeit. „Und als ich anheims kommen war, handelte Hans Frey mit meinem Vater und gab mir seine Tochter, mit Namen Jungfrau Agnes und gab mir zu ihr 200 Gulden, und hielt die Hochzeit, die war am Montag vor Margaretha, im 1494 Jahr." Wahrscheinlich hatte Dürer sein mit der Jahreszahl 1493 bezeichnetes Selbstbildnis in der Sammlung Eugen Felix in Leipzig (eine Kopie — dieselbe, welche sich am Ende des vorigen Jahrhunderts im Besitz des Hofrats Beirus in Helmstädt befand und von Goethe für das Original gehalten wurde — befindet sich jetzt im Leipziger Museum) als Brautwerber vorausgesandt; Restauration und Unbilden der Zeit haben zwar dem Bilde wenig von einem ursprünglichen künstlerischen Charakter gelassen, doch als Selbstbildnis behält es seinen Wert. Als ein feiner schöner Jüngling, dem der erste Flaum um Kinn und Wangen zu sprossen beginnt, gar zierlich herausgeputzt wie ein echter Stutzer, so stellt sich hier Dürer dar; das blaublühende Eryngium (Männertreu), das er in der Hand hält, deutet wohl auf die Bestimmung des Bildes, dazu die Inschrift: „My sach die gat Als es oben schtat." Neben dem Brustbilde eines ganz deutsch aufgefaßten Christusknaben auf Pergament in Tempera in der Albertina in Wien, das auch aus dem Jahre 1493 herrührt, ist kein ausgeführtes Bildchen aus der Wanderzeit bekannt. Mit selbständigen Aufträgen ist der junge Meister wohl zunächst nicht bedrängt worden, er mochte deshalb an der Seite seiner jungen schönen

Frau, deren Bild durch Zeichnung festzuhalten er nicht müde wurde,*) Stimmung und auch Freiheit genug behalten haben, zunächst noch Reiseerinnerungen nachzugehen. So kopierte er in dieser Zeit zwei Stiche Mantegnas, die er sicher neben anderen aus Venedig mitgebracht hatte, den Zweikampf von Tritonen und das Bacchanal mit dem Silen in Federzeichnung (in der Albertina in Wien). In der Komposition getreulich an den Meister sich anschließend, suchte Dürer in der Modellierung der Formen noch eingehender zu sein; denn erst später reifte in ihm die Erkenntnis, daß hohe Einfachheit der Wahrheit näher kommen könne, als peinliche Ängstlichkeit. In derselben Zeit entstand auch die Zeichnung nach dem Stich eines unbekannten italienischen Meisters, den Tod des Orpheus darstellend, in der Hamburger Kunsthalle; nur hat Dürer statt des häßlich aufgebauten Berges mit dem Schloß auf der Spitze, das auf dem Stich im Mittelgrund sich findet, einen Baum und Buschwerk gesetzt, was in hohem Maße die glückliche Wirkung der Komposition steigert. Eine andere italienische Erinnerung, ein liegendes Christuskind aus dem Bilde eines italienischen Meisters, vielleicht des Lorenzo di Credi, hat er noch im folgenden Jahre in sorgsamer weißgetönter Zeichnung ausgeführt (im Besitze des Baron Schickler in Paris). Vor allem aber ging Dürer schon damals dem Studium der Natur selbst nach. In seinen reifsten Meisterjahren hat Dürer jene tiefsinnigen Äußerungen niedergeschrieben, welche in Deutschland zum erstenmal die schöpferische Thätigkeit des Künstlers als geistiges Phänomen und das Verhältnis des Künstlers zur Natur erläuterten. Wenn sie deshalb das Ergebnis der ganzen kunstpädagogischen Entwickelung Dürers zum Ausdruck bringen, so erleuchten sie doch auch schon die ersten selbständigen Schritte, die der junge Meister that.

Zunächst ist Dürer das Kunstwerk weder ein bloßes Phantasieerzeugnis noch das tote Abbild einer Naturerscheinung. Die treuen Abbilder der Dinge, welche zu unerschöpflicher Aufnahmefähigkeit die Phantasie des Künstlers in sich versammelt, müssen an der schöpferischen Kraft des Künstlers sich besamen, um als neue Kreatur wieder geboren zu werden. „Denn ein guter Maler ist inwendig voller Figuren und wenn's möglich wäre, daß er ewiglich lebte, so hätte er aus den inneren Ideen, wovon Platon schreibt, allzeit etwas Neues durch die Werke auszugießen.“ Platon ist von dem Künstler mißverstanden worden, denn daß die Quelle dieser inneren Ideen — oder Bilder — nicht die vorirdische Welt des Dichterphilosophen ist, sondern das in Milliarden Formen uns umspielende Leben der Natur, erläutern gleich folgende Worte: „Aber das Leben in der Natur giebt zu erkennen die Wahrheit dieser Dinge, darum sieh sie fleißig an, richte dich danach und gehe nicht von der Natur in deinem Gutdünken, daß du wollest meinen, das besser von dir selbst zu finden; denn du würdest verführt. Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie. Überkommst du sie, so wird sie dir viel Fehls nehmen in

*) Es seien hier aus der Frühzeit genannt: die flüchtige Federzeichnung in der Albertina in Wien: „Mein Agnes“ und die Silberstiftzeichnung in Brustbild in der Kunsthalle zu Bremen, von köstlicher Einfachheit der Auffassung; das Aquarell von 1500 in der Ambrosiana in Mailand, wo Frau Agnes als vornehme Bürgersfrau in ganzer Gestalt dargestellt ist, dann die nicht minder herrliche Silberstiftzeichnung von 1504 bei Dr. Blasius in Braunschweig, in welcher sich die Albrecht Dürerin noch in der ganzen Blüte fraulicher Schönheit zeigt.

deinem Werk ... Aber je genauer dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, desto besser erscheint dein Werk, und dies ist wahr, darum nimm dir nimmermehr vor,



Tod des Orpheus. Federzeichnung von Albrecht Dürer.
Hamburg, Kunsthalle.

daß du etwas besser mögest oder wollest machen, als es Gott seiner erschaffenen Natur zu wirken Kraft gegeben hat, denn dein Vermögen ist kraftlos gegen Gottes Schaffen. Daraus ist beschlossen, daß kein Mensch aus eigenen Sinnen nimmermehr kein schöneres

Bildnis machen kann, es sei denn, daß er durch viel Nachbilder sein Gemüt voll gefaßt habe, das ist dann nicht mehr Eignes genannt, sondern überkommen und gelernte Kunst geworden, die sich besamet, erwächst und ihres Geschlechts Frucht bringt. Daran wird der versammlete heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk, und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen schafft, in der Gestalt eines Dinges." Die Achtung vor der Natur und ihrer Gesetzmäßigkeit duldet keine Phantastik: „Doch hüte sich ein jeder, daß er nichts Unmögliches mache, das die Natur nicht leiden konnte, es wäre denn, daß einer ein Traumwerk wollte machen, in welchem mag man allerlei Kreatur untereinander mischen." Aber wie dieser liebende Umgang des Künstlers mit der Natur die Phantastik ausschließt, so hütet er auch vor der Gefahr geistlosen Nachahmens. Der Seufzer einer ernsthaft ringenden Künstlerseele schafft sich Ausdruck in den Worten: „Die Ungestalt will sich von selbst stetig in unser Werk flechten, ein schön Bild zu machen kannst du von einem Menschen nicht abnehmen, denn es lebt kein Mensch auf Erden, der alle Schöne an sich hätte." Wenn nun aber auch diese höchste Schönheit dem Künstler ein Geheimnis ist, das Gott allein kennt, so hat Dürer doch eine helle Ahnung von dem Wesen menschlicher Schönheit, wenn er sagt: „Was dem Menschen unnütz ist, das ist nicht schön." Und praktisch suchte er dem Wesen menschlicher Schönheit nahe zu kommen, indem er nicht etwa, wozu seine Worte verführen könnten, um ein schön Bild zu machen, die Schönheiten von mehreren Menschen abnahm, sondern indem er, der ihm in Venedig zuerst gewordenen Ahnung als Leitstern folgend, das Vollkommene in der Gesetzmäßigkeit der Verhältnisse suchte. Doch nicht konstruierend, aus menschlichem Besserwissen heraus — das nennt er Wahn und Irrsal — sondern so, daß man dies Rechte aus der Natur herauszieht. Das Mittel dazu ist rastloses Studium der Natur. „Sieh die Natur fleißig an" — und dies hat er denn auch sein ganzes Leben hindurch getreulich gethan. So gehen denn auch seine Studien des nackten menschlichen Körpers weit in seine Jugend zurück, und er studierte ihn, wo er seiner nur habhaft werden konnte. Von 1496 datiert die nach der Natur gemachte Federzeichnung eines Frauenbades in der Kunsthalle in Bremen, der sich einige verwandte Arbeiten jetzt und später anschlossen.*) Von seinen wissenschaftlichen Bestrebungen, die Verhältnisse des menschlichen Körpers zu ergründen und nach Vorgehen Vitruvs und italienischer Theoretiker in Zahlen zu bestimmen, zeigt schon die Federzeichnung von 1500 im British Museum (Print-room Nr. 184), welche eine nackte weibliche Gestalt bringt, für welche die Maße auf dem Nebenblatt angegeben sind. Als er dann als gereifter Mann wieder nach Venedig kam, betrieb er mit Jünglingseifer das Studium des Nackten, so vollauf die größere Freiheit der Sitte und die Gunst, einen schöneren Menschenschlag vor sich zu haben, benutzend. Es sei nur erinnert an die fein ausgeführte Aktstudie einer ganz von rückwärts genommenen Frau mit einem Käppchen in der Hand, bezeichnet 1506, in der Hausmannschen Sammlung in Braunschweig, und an die unvollendete Silberstiftzeichnung bei Malcolm in London mit zwei Aktstudien nach dem gleichen weiblichen Modell, das einmal in zwei Drittel Wendung nach links, ein zweites Mal ganz im

*) Charles Ephrussi: Les Bains de Femmes d'Albert Durer. Avec cinq gravures hors texte. Nuremberg, S. Soldan (o. J.).

Profil nach links genommen ist. Doch nicht bloß dem Menschen galt Dürers rastloses Studium.*) Dem Leib des Pferdes suchte er durch theoretische und praktische Studien beizukommen; eine Vorstudie zu dem Stich „Ritter, Tod und Teufel“ in den Uffizien in Florenz, eine andere in der Ambrosiana in Mailand zeigen, wie er mit Zirkel und Richtscheit auch die Maßverhältnisse des Pferdes zu bestimmen suchte, von einer Reihe von Naturstudien abgesehen. Berühmt ist das Aquarell des Feldhasen in der Albertina von 1502, wo der Elan der Bewegung ebenso wahr, wie die Struktur jedes Härchens wiedergegeben ist; bei C. S. Bale in London findet sich ein ebenso sorgfältig durchgeführtes Aquarell eines mächtigen kriechenden Hirschkäfers von 1505; die Albertina in Wien besitzt das einer Mandelkrähe und dieselbe Sammlung eine Eule von 1508, eine Fledermaus mit ausgespannten Flügeln, einen Löwen. Vom Jahre 1500 sind die Flügel einer Dohle im königl. Kupferstichkabinett in Berlin, von 1504 der lebensgroße Hirschkopf, vom tödlichen Pfeil durchbohrt, in der Nationalbibliothek in Paris, von 1512 die Flügel einer Mandelkrähe in der Albertina. Und noch aus dem Jahre 1523 stammen die beiden, meisterhaften Naturstudien nach dem Maul eines Rindes (Pinselzeichnung in Wasserfarben bei Mal-



Studienblatt; Federzeichnung von Albrecht Dürer.
London, Sammlung Mitchell.

*) Die Zweifel, welche Lippmann in seiner Ausgabe der Dürerzeichnungen zum Ausdruck bringt, kann ich nicht teilen; andererseits stimme ich der Datierung Thausings nicht bei (a. a. O. II. S. 200), der das Malcolmsche Blatt auf 1521 setzt. Ich halte dafür, daß das gleiche Modell auf dem Hausmannschen und auf dem Malcolmschen Blatt dargestellt ist. Die Maßverhältnisse stimmen — überdies weisen sowohl die Typen, welche das Malcolmsche Blatt zeigt, als auch die vollen, aber dabei straffen und fein modellierten Formen auf ein venezianisches Modell. Nebenbei sei bemerkt, daß die Studie der Hausmannschen Sammlung für die Silberstatuette von 1509 der Familie Imhof Verwertung fand — nur daß der linke Arm etwas enger an den Leib gelegt wurde.

colm in London), deren Naturtreue und sorgfältige Ausführung nicht zu übertreffen ist.

Das Gleiche gilt von den übrigen Gebieten der Natur, ganz besonders von der Landschaft. Schon während der Wanderjahre lockte es Dürer, Städtebilder mit ihrer landschaftlichen Umgebung in seinem Skizzenbuch für die Erinnerung festzuhalten; es seien aus jener ersten Wanderzeit die beiden zwar ängstlich aber sehr sauber durchgeführten Aufnahmen eines Schloßhofes (nicht Stadtplatzes) in der Albertina in Wien und die etwas freiere aquarellierte Federzeichnung mit dem Schloß von Trient in der Sammlung Malcolm in London erwähnt. Nach der Heimkehr in seine Vaterstadt ging er mit noch größerem Ernst solchen landschaftlichen Studien nach, die meist in Aquarell durchgeführt wurden. So gehört hierher die Ansicht Nürnbergs von der Hallerwiese aus am Ausfluß der Pegnitz (Kunsthalle in Bremen), von besonders feiner Abtönung der Luftperspektive, eine Ansicht Nürnbergs vom alten Trockensteg aus beim Hallerthürlein in der Albertina in Wien, dann ein Blatt mit der Johanneskirche und dem Johannesfriedhof (Kunsthalle in Bremen), die „Weidenmühle," ein Punkt in unmittelbarer Nähe der Johanneskirche im Pariser Kupferstichkabinett und als prächtiges Seitenstück dazu die Drahtziehmühle im Berliner Kupferstichkabinett. Im British Museum befindet sich eine Ansicht mit dem Weiherhause beim Gleishammer östlich von Nürnberg, mit poesievoller Wiedergabe der Sommerabendstimmung. Solche Blätter zeigen schon den jungen Dürer als den wahren Begründer der realistischen Landschaftsmalerei, und wenn Pacher und seine Richtung die Beleuchtungsphänomene der Hochgebirgswelt auf Grund wirklicher Beobachtung in die Landschaftsmalerei einführten, so ist Dürer zuerst von allen Modernen der geognostischen Wahrheit gerecht geworden, ohne in der Wiedergabe derselben den Künstler zu verleugnen. Von welcher Freiheit ist z. B. die Gesamtansicht von Trient in der Bremer Kunsthalle von ca. 1506 oder eine wohl aus gleicher Zeit herrührende Ansicht eines Schlosses in Welschtirol, gleichfalls in der Bremer Kunsthalle! Es zeigt seine von Vorfahren und Zeitgenossen gründlich abweichende Anschauung, daß eine kahle Felswand (eine Studie von 1506 im British Museum, eine von 1510 in der Hausmannschen Sammlung), ein Steinbruch (in der Bremer Kunsthalle), das Spiel des Sonnenlichts auf einer engen Waldlichtung (Hausmannsche Sammlung) seine ganze künstlerische Empfindung in Feuer setzen konnte. Und welche Schärfe dabei das Auge für die geringste Formen- und Farbenäußerung in der Natur gewann, beweisen einzelne Blumenstudien des Künstlers, wie das köstliche Aquarell in der Albertina von 1503 mit Veilchen, Stiefmütterchen und Vergißmeinnicht. Immer schauensfroh durchwanderte das Auge dieses Künstlers die Welt. Als er schon die Höhe des Mannesalters überschritten, war diese naive, echt künstlerische Weltneugier so lebendig bei ihm, wie in den Jünglingsjahren. „Und ich hab aber all mein Lebtag nichts gesehen, das mein Herz also erfreuet hat als diese Ding. Dann ich hab darin gesehen wunderliche künstliche Ding und hab mich verwundert der subtilen Ingenia der Menschen in fremden Landen," rief der Fünfzigjährige aus, als er in Brüssel vor den aus Mexiko gebrachten Beutestücken stand. So kann man sagen: nach größerer Vertrautheit mit der Natur strebte das Auge keines Künstlers, nicht diesseits, nicht jenseits der Alpen, und kein Künstler spürte ehrfürchtiger als Dürer deren Absichten nach.



Ansicht von Trient. Farbiges Aquarell von Albrecht Dürer. Bremen, Kunsthalle.

Als einer der ersten Aufträge, die der junge Meister erhielt, ist wohl der für den Dresdener Altar anzusehen (Dresden, Galerie Nr. 1869). Der Altar ist ein Triptychon, dessen Mittelbild Maria mit dem Kinde und dessen Flügel die Heiligen Sebastian und Antonius, alle in Halbfigur, darstellen. Die Technik ist Tempera auf Leinwand. Man kann nicht anders, als schließen, daß das Bild unmittelbar nach der Heimkehr des Künstlers entstanden sei, zu jener Zeit, als er noch einmal die in Venedig empfangenen Eindrücke, besonders die durch Mantegna erfahrenen, in der Erinnerung durcharbeitete. Das auf einem Kissen liegende schlummernde Christuskind zeigt im Typus und in den vollen runden Formen den Einfluß der Studien, die Dürer aus Venedig mitgebracht; das Gleiche gilt von den aufgeregten feisten Engelsknäbchen über den Häuptern der beiden Heiligen. Auch der Typus der Maria hat noch nicht die echte Dürersche Prägung. In der lebensgroßen Halbfigur des heiligen Sebastian giebt der Künstler schon einen hohen Begriff von seiner Kenntnis des Nackten. Wohl ist der obere Teil des Brustkorbes etwas eingesunken, der untere Teil zu sehr eingezogen, aber wie die Schultern und Arme modelliert sind, das weist auf ein viel ernsteres Eingehen auf die Natur, als man es bis dahin zu sehen gewohnt war. Die Behandlung ist eine streng zeichnende; nur auf bestimmte Wiedergabe der Formen, nicht auf Rundung und Weiche derselben ging der Künstler aus.*) In der gleichen Technik durchgeführt und wie das Triptychon trotz etwas späterer Ausführung (1500) noch auf mantegneske Erinnerungen zurückgehend, ist jener Herkules, der auf die stymphalischen Vögel schießt (Nürnberg, Germanisches Museum, Nr. 184, der Entwurf dazu im Darmstädter Museum). Herkules ist fast ganz im Profil genommen, alle Muskeln sind in straffer Spannung. Die stymphalischen Vögel sind mit anmutigen Frauenköpfen bedacht worden. Den Hintergrund bildet eine Fluß- und Hügellandschaft. Auch hier ist die Behandlung eine rein zeichnende. Diesen beiden Werken fehlt noch der Werkstattcharakter; sie sind Denkmäler seiner persönlichen Entwickelung. Anders wurde es in den folgenden Leistungen; das persönliche Element trat zu gunsten der Werkstattpraxis zurück, und damit meldeten sich auch alte Familienzüge der einheimischen Schule. Im Stich und besonders im Holzschnitt verkehrte damals der Künstler am unmittelbarsten mit der Welt. Entstand doch von 1496 auf 1498 die „heimliche Offenbarung Johannis oder Apokalypsis“ in fünfzehn großen Blättern, in welcher der Künstler zwar die alte Auffassung des Stoffes beibehielt, sie aber durch die Kraft und Tiefe persönlicher Empfindung neu belebte und das Einzelne mit ebenso viel Großartigkeit wie Selbständigkeit neu gestaltete. Doch hat allerdings auch auf dem Gebiete der Tafelmalerei Dürer nur für kurze Zeit seine künstlerische Persönlichkeit der herkömmlichen Arbeitsführung untergeordnet. Es gehören dieser Zeit an eine Beweinung Christi in der Münchener Pinakothek von 1500 (Nr. 238; vielleicht dieselbe, welche nach Neudörffers Nachrichten von Nürnberger Künstlern für den Goldschmied Hans Gleim gemalt wurde), die sogenannte Holzschuhersche Tafel im Germanischen Museum (Nr. 185), gleichfalls eine Beweinung Christi darstellend, der sogenannte St. Veiter Altar von 1502 und der Paumgärtner-Altar in der

---

*) Das Triptychon kam aus der Schloßkirche in Wittenberg nach Dresden. Es gehört zweifellos zu jenen, welche Chr. Scheurl 1506 in der Allerheiligenkirche in Wittenberg sah. Wahrscheinlich war es im Auftrag des Kurfürsten Friedrichs des Weisen entstanden.

Münchener Pinakothek (Nr. 240—242), der circa 1503 entstanden sein dürfte. Die Komposition der Beweinung Christi in der Münchener Pinakothek ist eine sehr glückliche; zunächst stellte Dürer nichts weiter als den Hauptvorgang dar, ohne Nebenepisoden, durch welche nicht bloß seine deutschen Vorgänger bis auf Wolgemut, sondern auch noch die meisten italienischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts das Interesse an der Haupthandlung schwächten und die dramatische Spannung verminderten. Den ganzen Vordergrund beherrscht der Leichnam Christi, von Nikodemus gestützt. Eine der Frauen hält die wunde Hand des Erlösers in zärtlichem Mitleid. Marias Auge ruht wie schmerzerstarrt auf dem toten Sohn; an Mantegna erinnert die alte zahnlückige Frau, welche mit wildem Jammerschrei die Arme emporhebt; kräftig wird die pyramidisch geordnete Gruppe durch Johannes abgeschlossen, während Joseph von Arimathia sie nach links hin fest begrenzt. Die Ausführung entspricht nicht der Bedeutung der Komposition. Die Charakteristik des Nikodemus und Joseph von Arimathia geht nicht tief; manche der Frauen, wie die, welche die Hand Christi hält, würde in einem Wolgemutschen Bilde nicht fremd anmuten; die Landschaft weicht von den herkömmlichen Hintergründen nicht ab, nur der Baumschlag ist eingehender behandelt. Man gewinnt die Ansicht, daß, abgesehen von der edlen Christusgestalt, in diesem Bilde die künstlerische Handschrift Dürers durch Gehilfenhände stark verdunkelt worden ist. Die Farbe widerspricht dem nicht; sie ist kräftig, aber bunt und unruhig. Die sogenannte Holzschuhersche Tafel wiederholt die Komposition der Münchener in ihren Hauptzügen — sie macht den Eindruck einer freien gegenseitigen Kopie; die Rolle des Nikodemus wurde hier Johannes übertragen, zwei der leidenden Frauen blieben weg. Von Dürers persönlicher Art ist hier so wenig zu entdecken, daß man die ganze Ausführung des Werkes Gehilfenhänden zusprechen möchte. Nicht sehr viel stärker scheint sich Dürer an der Ausführung des Altars beteiligt zu haben, der sich jetzt in der Sommerresidenz des Erzbischofs von Wien, in St. Veit, befindet und aller Wahrscheinlichkeit nach für den Kurfürsten von Sachsen, Friedrich den Weisen, entstanden ist. Das Hauptbild stellt den Kalvarienberg dar, bis zum Fuße hinunter mit Reitern und Fußgängern, Trauernden und Gleichgültigen belebt. Von einheitlichem Aufbau ist keine Rede, man kann in dem Figurengedränge höchstens Haupt- und Nebengruppen unterscheiden. Die Flügel zeigen auf den inneren Seiten die Kreuzschleppung und Christus als Gärtner, auf den äußeren Seiten die Heiligen Sebastian und Rochus.*) Möglicherweise fällt sowohl bei der Holzschuherschen Tafel wie hier der Hauptteil der Ausführung dem jungen Schäufelein zu, dessen frische, aber leere Art, dessen Mangel an Gründlichkeit bei glücklichen Einfällen besonders durch den St. Veiter Altar in das Gedächtnis gerufen wird. Viel mehr von dem Geiste und den Handzügen Dürers besitzt der Paumgärtnersche Altar (die Federzeichnung dazu im British Museum). Auf dem Mittelbilde ist die Geburt Christi dargestellt; eine sehr lebendige Engelschar drängt sich dienend an das Kind heran; Maria und Joseph knieen vor demselben, zwei Hirten schreiten durch den Thorbogen herein; die beiden Flügel zeigen je einen gewappneten Rittersmann, die wohl ebenso sehr die Heiligen Georg und

*) Eine Federzeichnung, weiß getönt, auf grünem Grunde, im Basler Museum gilt als Entwurf des Mittelbildes; ich finde darin von Dürer nicht viel mehr als in der Ausführung selbst.

Eustachius, wie zwei Glieder der Stifterfamilie, Stephan und Lukas Paumgärtner, vorführen sollten; gewiß wollte man ebenso der religiösen Meinung wie dem Ruhmsinn der Besteller genügen. In der ganz in Blau gekleideten Maria des Mittelbildes führte Dürer zum erstenmale den von ihm selbständig geschaffenen Typus der Gottesmutter vor: nicht das Magdliche Raphaelscher Madonnen ist ihr eigen, sondern als jugendliche hübsche Frau ist sie aufgefaßt, deren Idealität in der Tiefe und Reinheit mütterlichen Empfindens liegt, das sie erfüllt. Der Körper ist kräftig; auf dem fleischig gebildeten Hals sitzt der längliche Kopf mit rundem Kinn, wohlgebildeter, doch eher etwas stumpfer als spitzer Nase, Augen, die bei aufgeschlagenen Lidern groß in die Welt blicken; von dem goldblonden Haar lösen sich einzelne Flechten los, welche unter dem Kopftuch hervor sich die Wange hinabringeln. Die Hände sind schlank, aber doch fleischig. An den Rittergestalten der beiden Flügel ist die Haltung etwas unfrei, aber die Charakteristik der Köpfe, besonders die des sog. Stephan Paumgärtner, ist von solcher Breite und Freiheit, wie sie Dürer bisher nicht erreicht hatte.*) Denn gerade auf dem Gebiete der Bildnismalerei hat er nicht leicht eine gewisse Befangenheit der Auffassung überwunden. Beweis dafür ist es, daß frühe Bildnisse von ihm dem Wolgemut waren zugeteilt worden, wie das des Hans und der Felicitas Tucher im Weimarer Museum und das der Elsbeth Niklas Tucher in der Galerie in Kassel.**) Doch auch das Bildnis eines Oswald Krell von 1499 und das Bildnis eines jungen unbekannten Mannes von 1500 (beide in der Münchener Pinakothek, Nr. 237) zeigen noch die im Moment befangene Auffassung, die bestimmte, aber auch trockene Formengebung, welche der deutschen Bildnismalerei vor Dürer — den alten Holbein ausgenommen — eigen war. Bei einem weiblichen Bildnis von 1497 in der Augsburger Galerie überwand Dürer diese Befangenheit und Trockenheit wohl dadurch, daß er die Porträtierte — die sogenannte Fürlegerin — als betende Maria darstellte. Vielleicht hat der wunderbare goldblonde Haarschmuck dieses nicht gerade schönen, aber doch edlen Frauenkopfes, dem ein visionärer Zug nicht fehlt, zu solcher Auffassung den nächsten Anlaß gegeben.***) Im gleichen Jahre malte Dürer auch wiederum das Bild seines Vaters (das Original im Besitz des Herzogs von Northumberland, Kopien in der Münchener Pinakothek und im Städelschen Institut in Frankfurt a. M.); das furchige Gesicht des Siebzigjährigen mit den klugen, forschenden Augen und dem Ausdruck voll Milde ist von gleicher lebendiger Auffassung und gleicher liebevoller, sehr eingehender Durchführung wie das Bildnis in Florenz. Von freierer Auffassung zeugt auch das Bildnis eines vornehmen Mannes in mittleren

---

*) Eine große kolorierte Federzeichnung zum Mittelbilde besitzt das British Museum. Die prächtige Kohlenzeichnung eines jungen Mannes in der Kunstakademie in Wien von 1503 mit der Beischrift: „Also pin ich gesthalt in achtzehn johr alt" kann ich nicht, wie Ephrussi will, als Studie für den Ritter Georg links gelten lassen. Es sind ganz verschiedene Persönlichkeiten. Immerhin bedeutet das Jahr 1503 auch so die wahrscheinlichste Entstehungszeit des Bildes.

**) Das letztere Bild trägt das echte Monogramm Dürers; Eisenmann hat dasselbe aufgefunden. Der scharfe Kennerblick Eisenmanns hat sich auch für die Urheberschaft Dürers den Weimarer Bildnissen gegenüber entschieden.

***) Aus dem gleichen Jahre besitzt ein Bildnis der Fürlegerin das Städelsche Institut in Frankfurt a. M.; dasselbe ist jedoch völlig übermalt.

Jahren, in der Berliner Galerie, in welchem man das Porträt des Kurfürsten Friedrich von Sachsen zu sehen geneigt ist. Die Technik (Tempera), das wenig Eingehende in



Selbstbildnis Albrecht Dürers. Originalgemälde in München, königl. Pinakothek.

der Behandlung der Formen widersprechen nicht der freieren Auffassung, wenn man das Werk kurz nach der Heimkehr Dürers in die Heimat setzt, als noch die Erinnerung an venezianische Eindrücke nachwirkte. Zwei Selbstbildnisse Dürers lehren dann auch recht eindringlich die rasche Entwickelung Dürers auf dem Gebiete der Bildnismalerei:

das von 1498 in der Prado-Galerie in Madrid und das in der Münchener Pinakothek (Nr. 239), dessen Jahreszahl 1500 zwar gefälscht, das aber doch nur vier bis fünf Jahre später als das ältere entstanden sein kann. Auf dem ersten erscheint Dürer in der Modetracht der Zeit: er trägt ein weißes, schwarzgestreiftes Wams und eine ebensolche Kappe; der Hals ist bis zu den Schultern hinab entblößt; eine schwarz-weiße Schnur hält das violette Mäntelchen fest, das von der linken Schulter herabhängt. Schnurr- wie Kinnbart sind noch schütter, auch das in gewellten Strähnen auf die Schultern fallende Haar zeigt noch nicht die Fülle, wie auf dem späteren Bildnis. Die Augen ruhen scharf auf dem Beschauer. Aus dem Fenster hinaus schweift der Blick auf eine vom blauen Himmel überspannte Berglandschaft. Auf dem Bilde der Münchener Pinakothek, das dahin aus der Silberstube des Nürnberger Rathauses kam, ist die kokette Stutzertracht einem vornehmen Pelzrock gewichen; der Kopf ist dem Beschauer nicht wie dort in drei Viertel Profil, sondern in voller Vordersicht zugewendet. Das Gesicht ist etwas voller, das Barthaar und selbst das Haupthaar dichter geworden. Die Stirn ist ganz frei, so daß die prächtige Modellierung derselben voll zu tage tritt. Unter den dichten Brauen schauen die großen Augen von grünlicher Farbe fest, aber nicht stechend, weil eher sinnend als forschend, hervor. Der Rücken der kräftigen Nase ist leicht gebogen, die Lippen sind voll, fast üppig — die untere ein wenig vorgeschoben. Das braune Haar, auf welchem goldene Lichter spielen, fällt in sorgsam geordneten gewellten Strähnen auf die Schultern herab. Die eine der Hände, von welchen Camerarius bewundernd ausrief: „Aber nichts Schöneres konnte man sehen als seine Hand!“ hält mit gespreizten Fingern den Pelzrock vorn zusammen. Das Bild hat durch Überfirnissung und Übermalung den ursprünglich gewiß hellen Ton verloren, immerhin aber packt auch heute noch nicht bloß die edle Manneschönheit des Dargestellten, sondern auch die sorgfältige Ausführung. Von solcher breiten und freien Auffassung bei schärffster Naturbestimmtheit zeugen auch eine Reihe von Porträtzeichnungen aus der gleichen Zeit, so die Kohlezeichnung einer jungen Frau von 1503 im Berliner Kupferstichkabinett, aus dem gleichen Jahre der Kopf eines Mannes, dessen Mund sich wie in einem Seufzer öffnet, im British Museum, die Kohlezeichnung Pirckheimers von 1503 in der Sammlung Dumesnil in Paris, und die kaum spätere meisterhafte, in wenigen Stichen ausgeführte Stiftzeichnung desselben Freundes des Künstlers in der Hausmannschen Sammlung in Braunschweig, dann aber, um etwas vorzugreifen, von 1505 der im Profil genommene Kopf eines älteren bartlosen Mannes (Kohlezeichnung bei Mitchel in London) und die prächtige, breit, aber dabei sorgfältig ausgeführte Kohlezeichnung eines weiblichen Kopfes mit nacktem Halse in der Hausmannschen Sammlung in Braunschweig; das nur von einem Stirnband gehaltene Haar fällt in Strähnen auf die Schultern herab, die Züge sind kräftig, ja grob, aber das Lächeln, das die vollen Lippen des geschlossenen Mundes umspielt, giebt dem nicht mehr jugendlichen Gesicht doch den Ausdruck eines berückenden, ganz elementaren sinnlichen Reizes.

Von ungefähr 1503 an wurden auch die Tafelbilder Dürers wieder zu Urkunden seiner persönlichen Entwickelung. In der säugenden Maria von 1503 in der Kaiserlichen Galerie in Wien (Nr. 1525) spiegelt sich der Einfluß eines Mannes, der sich auf einem anderen Gebiete der künstlerischen Thätigkeit, dem Stich, noch stärker erweisen

sollte, in nicht gerade günstiger Weise. Man wird die ungewöhnliche Weichheit in der Modellierung des Fleisches, den gezierten Ausdruck, der ins Süßliche geht, nur der Einwirkung des Jacopo de' Barbari zuschreiben können. Dürer hatte ihn wahrscheinlich schon während seines Aufenthaltes in Venedig kennen gelernt, seit 1500 weilte Jacopo in Nürnberg. Dürer mochte einige Zeit die Weichheit der Formengebung, die Empfindsamkeit des Inhalts, wie sie in den Stichen Barbaris zu tage treten, bewundern



Anbetung der Könige. Gemälde von Albrecht Dürer.
Florenz, Uffiziengalerie.

und sie einen Augenblick nachzuahmen streben, aber sein starker männlicher Charakter trug bald den Sieg davon.*) Das zeigt gleich seine im Auftrag des Kurfürsten Friedrich von Sachsen entstandene Anbetung der Könige von 1504 in der Tribuna der Uffiziengalerie in Florenz. In der offenen Palastruine sitzt Maria, das Kind auf dem Schoße haltend; von den drei Königen hat der älteste sich schon auf das Knie

---

*) Dieser Zeit der Einwirkung Barbaris gehören auch der Salvator Mundi in der Sammlung Eugen Felix in Leipzig und die kleinen Flügelbilder des Onuphrius und Johannes des Täufers in der Kunsthalle in Bremen an. Jener und diese kamen über die Untermalung nicht hinaus.

niedergelassen und das Kind wühlt mit den Händchen in dem dargebotenen Goldkästchen. Die beiden anderen Könige, von welchen der mit dem Weihrauchbecher nicht ohne Ähnlichkeit mit Dürer ist, treten mit ihren Gaben erst heran. Im Hintergrund wird das Gefolge sichtbar; außerhalb des Thorbogens steigt ein steiler Fels, vom Fuß bis zum Gipfel mit Bauten und Baumgestrüppe bedeckt, empor. Maria hat den gleichen Typus wie im Paumgärtnerschen Altar, nur sind die Formen etwas weicher, die Haltung noch ungezwungener, der Ausdruck mütterlicher geworden. Hellblonde Flechten ringeln sich unter dem weißen Kopftuch hervor; das Kleid ist von leuchtendem Blau. Das Kind zeigt gegenüber dem Paumgärtnerschen Altar einen großen Fortschritt; die Formen sind von jener Völle und Rundung wie im Dresdener Triptychon, dabei aber weich in der Modellierung und von entzückender Frische des Lebens. Die Farben sind in Tempera aufgetragen und mit Öl lasiert und der Gesamtton ist ein heller, klarer, welcher der weihevollen, aber dabei doch heiteren Grundstimmung völlig entspricht. Gleichfalls in das Jahr 1504 fällt die grüne Passion in der Albertina in Wien, eine Folge von zwölf in Helldunkel auf grün grundiertem Papier (daher der Name) ausgeführten Zeichnungen. Der Schilderung des Leidens Jesu geht eine Darstellung der drei Könige voran. Bald nach Vollendung der Apokalypse hatte Dürer eine Holzschnitt-Passion in großem Format begonnen; jugendliches Ungestüm im Ausdruck der Empfindung, Überreichtum an Figuren ist diesen Blättern eigen; nach beiden Richtungen hin zeigt die grüne Passion einen bedeutenden Fortschritt. Die Geißelung Christi z. B. wird in der Holzschnitt-Passion zu einer wilden Wutszene, mit einer Überfülle von Figuren, in der grünen Passion ist die Komposition auf sechs Figuren beschränkt, und was an elementarer Leidenschaftlichkeit die Darstellung dieser Szene hier verloren, das hat sie an Klarheit der Anordnung gewonnen. Ähnliches gilt von der Verspottung Christi. Und sicher ist die Kreuzigung der grünen Passion im Ausdruck der Empfindung nicht matter geworden als auf dem Blatte der Holzschnittfolge, aber die Komposition ist dort übersichtlicher, geräumiger geworden; letzteres besonders dadurch, daß die Engel, die auf dem Holzschnitt neben den Kreuzarmen schweben, auf dem Blatt der grünen Passion wegblieben. Bei der Grablegung hatte der Holzschnitt im wesentlichen die Umrißlinie der Komposition der Holzschuherschen Tafel beibehalten, in der grünen Passion beschränkte Dürer die trauernden Frauen auf zwei und benutzte für den geschlossenen Aufbau der Hauptgruppe nur Johannes und Joseph von Arimathia. Auch Einzelheiten zeugen für die Vertiefung der Auffassung des Stoffes; Maria ist in Schmerz gleichsam ganz eingehüllt, aber äußerliche Mittel, ohnmächtiges Zusammensinken, Aufschreien, Emporstrecken der Arme, sind verschmäht; und ein wie rein menschlicher Zug ist es, wenn Johannes wie schützend die Hand auf die Schulter der leidenden Mutter legt! Mag Adam Kraft mit seinen sieben Stationen auf dem Wege zum Johanneskirchhof dem Meister in Dämpfung des Pathos zu gunsten vertiefterer Auffassung des idealen Gehalts vorangegangen sein, dennoch hat erst Dürer ganz und voll das lärmende pathetische Passionsspiel in ein psychologisches Drama umgewandelt.

In gleicher Zeit beschäftigte Dürer ein anderes Werk, das die zartesten Seiten seiner Natur offenbart: die Holzschnittfolge des Marienlebens, die er bis auf drei Blätter damals fertigstellte. Die Geschichte des Holzschnitts und Kupferstichs wird

zwar erst eingehend dieses, wie die anderen Werke Dürers auf dem Gebiete der beiden Techniken zu würdigen und dabei die epochemachende Bedeutung Dürers für beide Techniken darzulegen haben, doch muß auch hier gesagt werden, daß Dürer in dem Marienleben jene Bestrebungen der deutschen Kunst, die heilige Geschichte auf den Boden reiner Menschlichkeit zu stellen und sie so zu neuer lebensvoller Wirklichkeit umzuschaffen, zu klassischem Abschluß brachte, und dabei zugleich einer Formensprache sich bediente, die weder an Größe und Wahrheit noch an Lieblichkeit hinter der der großen italienischen Quattrocentisten, Ghirlandajo an der Spitze, zurückblieb, an Gründlichkeit ihr aber noch voraus war.

Diese erste Epoche von Dürers Thätigkeit erhielt einen äußerlichen Abschluß durch die Reise, welche Dürer in der zweiten Hälfte des Jahres 1505 nach Venedig antrat. Wahrscheinlich führte ihn dahin die sichere Aussicht, die Altartafel für die zum neu erbauten Kaufhause der Deutschen gehörige kleine Bartholomäikirche in Auftrag zu erhalten, dann wohl auch die Absicht, für seine Holzschnitte und Stiche neue Absatzgebiete zu suchen. Schon am 6. Januar 1506 konnte er von Venedig aus seinem Freund Pirkheimer melden, daß er die Altartafel für die Deutschen zu malen habe — und am 23. September desselben Jahres war sie vollendet und aufgestellt. Sie stellt die Verherrlichung Mariens im Rosenkranzfest dar. Kaiser Rudolf II. brachte das Bild in seine Kunstkammer nach Prag, jetzt befindet es sich, freilich infolge ausgiebigster „Restauration“ nur eine Ruine früherer Herrlichkeit, im Stifte Strahow in Prag. Inmitten einer anmutigen Landschaft thront Maria von Heiligen umgeben. Das göttliche Kind, das sie auf dem Schoße hält, setzt einen Kranz von Rosen auf das Haupt des knieenden Papstes (Julius II.), Maria aber krönt in gleicher Weise des Kaisers Haupt (Maximilian). Von hervorragenden Zeitgenossen fand auf dem Bild auch Domenico Grimani Platz, dem der heilige Dominicus den Kranz aufsetzt, ferner der Patriarch von Venedig, Antonio Suriani, der Baumeister des Kaufhauses, Hieronymus, endlich in Gesellschaft eines jungen Deutschen (gewiß nicht Pirkheimer, wie ein Blick auf die Bildnisse Pirkheimers von 1503 lehrt) Dürer selbst mit einem Täfelchen:

Exegit quinque-
mestris spatio Albertus
Durer Germanus
MDVI
AD

Dürer selbst freute sich des Werkes, als einer voll gelungenen Künstlerthat; dem mit seinen diplomatischen Erfolgen sich rühmenden Pirkheimer schrieb er, daß ein besseres Marienbild im Lande nicht sei und daß selbst die Künstler zugestehen, daß sie „erhabner, lieblicher Gemell nie gesehen haben!“ Ohne seine persönliche Art im geringsten verleugnen zu wollen, trat in diesem Bilde Dürer in Wetteifer mit den venezianischen Meistern, vor allen mit dem von ihm hochverehrten Giovanni Bellini, der bis in das höchste Alter die blühende Frische der Jugendphantasie sich zu wahren

wußte. Noch heute, ohne den Reiz der Farbe, genießt das Auge entzückt die melodische Rhythmik der Linien der vielgestaltigen Komposition, noch heute geben die wenigen unversehrten Stellen eine freudige Ahnung, wie hier Dürer den herben nordischen Realismus zur Schönheit zu verklären wußte. Der lautenspielende Engel zu Füßen der Maria, welcher der „Sacra Conversazione“ der Venezianer selten mangelt, erscheint wie eine Huldigung, die der nordische Künstler dem großen Bellini darbrachte. Daß dies Bild auch in Bezug auf Farbe eine Meisterleistung war, bezeugen selbst Italiener, die der Voreingenommenheit für den deutschen Künstler nicht geziehen werden können, wie Francesco Sansovino, der Verfasser der „Venezia.“ Von der sorgfältigen Vorbereitung sprechen noch erhaltene Studien, alle mit der echten Jahreszahl 1506 versehen.*) In Venedig entstand auch in fünf Tagen, wie Dürer selbst sich rühmte, doch aber nach sorgfältigen Vorstudien, das Bild des Jesusknaben unter den Schriftgelehrten (Rom, Galerie Barberini); auch dieses Bild hat durch Überschmierung mit Öl und Firnis sein ursprüngliches Ansehen verloren, und nur die vorhandenen Studien geben noch eine Ahnung von der Lebendigkeit dieses physiognomischen Dramas, auf dessen Entwurf immerhin Lionardo von Einfluß gewesen sein kann. Die Albertina in Wien besitzt das Studium zu dem Kopfe des Christusknaben; das venezianische Modell ist mit aller Breite und Freiheit wiedergegeben; die gleiche Sammlung auch das Studium zur Hand des einen Schriftgelehrten links oben im Bilde. Die beiden prächtigsten Studien aber bewahrt die Hausmannsche Sammlung in Braunschweig: die beiden demonstrierenden Hände des Christusknaben, und die Hände der beiden vordersten Schriftgelehrten, und zwar die des einen auf das geschlossene Buch aufgestützt, die des anderen das Buch haltend und aufschlagend. Gleichfalls noch dem Jahre 1506 angehörig und unter venezianischem Himmel und in der künstlerischen Atmosphäre Venedigs entstanden ist das Bild des Christus am Kreuze in der Galerie in Dresden (Nr. 1870). Nie wieder hat ein deutscher Crucifixus in solcher Gemessenheit seinen Schmerz geäußert. Der Mund ist geöffnet, um das letzte Wort auszuseufzen, doch auch dieser Augenblick höchster Qual entstellt das Antlitz nicht; die oberen Augenlider nur sind durch den Seufzer, der die Lippen öffnete, etwas emporgezogen. Dornengeflecht, das um die Stirn gewunden, beschattet das Antlitz, bis auf einige Lichtreflexe, welche auf die unteren Augenlider und die Nase fallen. Jener Formenadel, der dem Gesicht eigen, zeichnet auch den im warmbräunlichen Ton sorgsam modellierten Leib aus. An diesen schlanken edlen Gliedern ist kein Tadel, auch das schwerste Leiden konnte sie nicht entstellen. Schwarze Wolken decken den Himmel, nur die unteren Streifen desselben sind im Dämmerlicht, das über der Landschaft liegt, grün, gelb, rot abgetönt. Einige Birkenbäumchen im Vordergrunde sind alles, was die Einsamkeit von Golgatha

---

*) Die Albertina in Wien besitzt die Studien für die Halbfigur des heiligen Dominicus, für die hinter dem Papst knieende Figur, für die Hände des Kaisers, für den Mantel des Papstes (später fälschlich 1514 bezeichnet), dann die Vorstudie für den lautenspielenden Engel; im Berliner Kupferstichkabinett befindet sich die Studie für das Bildnis des Meisters Hieronymus, in der Pariser Nationalbibliothek die zu dem Christuskind, alle auf hellblauem Naturpapier mit Tusche gezeichnet und leicht mit Weiß aufgehöht. Über die Geschichte und den jetzigen Zustand des Bildes handelt ausführlich J. Neuwirth, Albrecht Dürers Rosenkranzfest. Leipzig und Prag 1885.

belebt. Dürer hat auf diesem kleinen Täfelchen (0.20 × 0.16 m) ein wahrhaft monumentales Werk geschaffen. Für ein Bild, das vielleicht nie zur Ausführung kam, entstand die herrliche Studie eines nackten, auf einem Kissen sitzenden Christusknaben in der Hausmannschen Sammlung. Von Bildnissen, die Dürer in Venedig malte, können nur zwei noch nachgewiesen werden, beide in sehr verdorbenem Zustand: das Brustbild eines jungen Mannes in der Galerie Brignole-Sale in Genua von 1506 und das Bildnis eines ungefähr dreißigjährigen Mannes in der k. Galerie in Wien (Nr. 1531; mit einer Avaritia auf der Rückseite der Tafel), zwar bezeichnet 1507, doch aber noch zu Beginn jenes Jahres in Venedig entstanden. Die Signorie von Venedig versuchte es, den deutschen Künstler an Venedig zu fesseln, sie bot ihm einen Jahresgehalt von 200 Dukaten. Den Neid der Künstler hätte Dürer wohl überwunden; sein Ausflug nach Bologna, wohin er ging, um Unterricht in der „Geheimperspectiv“ zu nehmen (wahrscheinlich bei Luca Paccioli, dem Freund Lionardos), brachte ihm in Ferrara und Bologna feurige Huldigungen von Seite der dortigen Künstlerschaft ein. Dürer selbst empfand, wie freier seine Künstlerseele in Italien atmen würde, als in Deutschland: „o wie wird mich nach der Sonnen frieren, hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer,“ seufzt er in dem Brief an Pirkheimer, in welchem er von seiner Heimat spricht. Aber die Liebe zu dem heimatlichen Boden ließ kein Schwanken aufkommen, noch in der ersten Hälfte des Jahres 1507 war er wieder in Nürnberg und noch in gleichem Jahre vollendete er da die Tafeln mit Adam und Eva, die er allerdings schon in Venedig durch Studien vorbereitet hatte. Die Darstellung des ersten Elternpaars bot auch für Dürers anatomische Studien den eigentlichen reellen Anhaltspunkt. Von 1500 an läßt sich dies verfolgen, bis daß sie in dem berühmten, auch für die Technik epochemachenden Stich von 1504 einen vorläufigen Abschluß fanden. Es wurde schon erwähnt, wie freudig Dürer bei seinem zweiten Aufenthalt in Venedig die Gelegenheit wahrnahm, nach schönen Modellen und auf bequeme Weise Studien nach dem Nackten zu machen. So kam Dürer von selbst wieder zur Darstellung des ersten Elternpaares zurück, für welche ein Auftrag kaum vorlag, da die Tafeln in seiner Werkstatt stehen blieben. Ein Vergleich dieser Tafeln mit dem Stiche zeigt den Fortschritt, den Dürer in der Darstellung des Nackten gemacht hatte. Zunächst hat sie nicht minder an Freiheit wie an Ausdruck gewonnen. Im Stich erscheinen Adam und Eva als tüchtigte Akte, nicht aber als Träger einer folgenschweren Handlung; auf dem Bilde ist die bloße Darstellung Szene geworden. Eva, die mit Lächeln auf den Lippen den Apfel reicht und mit dem Finger der anderen Hand dazu demonstriert, ist die sanft anlockende Verführung in Person und Adam, der mit der Hand zwar noch abwehrt, aber mit dem Munde der süßen Frucht schon zulächelt, ist bereits der Überwundene. Und wie der Hergang Handlung geworden ist, so haben auch die Formen gewonnen; sie sind freier und weicher geworden, auch bei Adam ist das Muskelspiel nicht so scharf bezeichnet; der Richtigkeit und Bestimmtheit der Zeichnung gesellt sich größere Weichheit des Linienflusses. Das Täfelchen, das sich auf dem Original der Prado Galerie in Madrid befindet, nennt den Namen des Künstlers und das Jahr der Vollendung; natürlich fehlt auch das Monogramm nicht, mit welchem Dürer alle seine Werke sicher von 1497 an zeichnete. Hell und leuchtend hebt sich das warme Fleisch von dem ganz dunklen Hintergrunde ab. Die



Adam. Gemälde von Albrecht Dürer.
Madrid, Prado-Galerie.

Ausführung ist breit, der Farbenauftrag kräftig.*) Die nächsten Jahre nach der Heimkehr sahen nun die wichtigsten Meisterwerke Dürers auf dem Gebiete der Tafelmalerei in rascher Aufeinanderfolge entstehen: 1508 die Marter der Zehntausend, 1509 den Hellerschen Altar, 1511 das Allerheiligenbild. Die Marter der Zehntausend entstand für den alten Gönner Dürers, für den Kurfürsten Friedrich den Weisen, jetzt befindet sich das Bild in der k. Galerie in Wien (Nr. 1528). Dürer hatte den Gegenstand eben in einem Holzschnitt behandelt; als er nun an die neuerliche Gestaltung ging, versuchte er zwar an der Komposition zu ändern, doch eine künstlerische Gesamtwirkung war nicht zu erzielen. Es blieb eine Massenhinrichtung und darum ein Nebeneinander

---

*) Drei Studien zur Eva besitzt das Britisch Museum (zwei 1506, eine 1507 bezeichnet), doch dürfen zu den vorbereitenden Studien sicher auch die schon erwähnten Akte bei Malcolm in London und das Blatt der Hausmannschen Sammlung gerechnet werden.

Ein zweites Exemplar der Tafeln des ersten Elternpaars besitzt die Pittigalerie in Florenz; es dürfte unter den Augen Dürers in seiner Werkstatt entstanden sein; von dem Madrider unterscheidet es sich, daß Adam und Eva von Vertretern der Tierwelt, wofür eigenhändige Studien von Dürer vorliegen, umgeben sind. Eisenmann vermutet, daß das florentinische Exemplar von Baldung Grin ausgeführt worden sei (Zeitschrift f. b. K. 1876, S. 274). Eine Kopie des Madrider Originals befindet sich im Museum in Mainz.

von Szenen, die bei aller Zurückhaltung der Schilderung doch nur brutal wirken können. Das Einzelne dagegen zeigt die bewährte Meisterschaft des Künstlers; die Charakteristik ist so eingehend, die Malerei so gewissenhaft in jedem Pinselstrich, wie dies nur in seinen vollendetsten Werken der Fall ist. Auch hier hat sich Dürer, seinen Freund Pirkheimer an der Seite, als Zeuge der Tragödie dargestellt.*) Ein glücklicherer Vorwurf war es, den Dürer im Hellerschen Altar zu gestalten hatte. Jakob Heller, ein reicher Kaufherr aus Frankfurt a. M., hatte die Absicht, für die Kirche des dortigen Dominikanerklosters, wo er mit seiner Gattin begraben sein wollte, ein Altarwerk zu stiften. Er bestellte es bei Dürer bald nach dessen Heimkehr, noch im Jahre 1507. Die Ausführung zog sich hinaus, nicht zur Freude des unruhigen, ungeduldigen Heller. Am 24. August 1509 konnte endlich Dürer die Absendung des Altarwerkes ankündigen. Es blieb in Frankfurt nur bis 1615; damals erwarb die Mitteltafel, die allein Dürer eigenhändig ausgeführt hatte, der Kurfürst Maximilian



Eva. Gemälde von Albrecht Dürer.
Madrid, Prado-Galerie.

*) Die Federskizze, dat. 1507 in der Albertina. Die Komposition des Bildes schließt sich aber enger an den Holzschnitt, als an diese an. Das Bild befand sich in der Hofkapelle in Wittenberg; 1600 war es im Besitz des Grafen Cantecroy in Besançon, von diesem erwarb es der leidenschaftliche Bildersammler Kaiser Rudolf II. Vgl. Engerth, Katalog III., S. 93.

von Bayern. Die Flügel blieben zurück. Bei dem Brande der Residenz 1674 ging die von Maximilian erworbene Tafel zu Grunde; damit war ein Werk zerstört worden, von dem Dürer selbst gehofft, daß es neben dem Rosenkranzfest seinen Ruhm als Maler am lautesten der Nachwelt verkünden werde. Nur eine Kopie von Jobst Harrich, die jetzt mit den Originalflügeln vereint im Frankfurter Museum sich befindet, dann aber in höherem Maße zahlreiche Originalstudien und Skizzen gestatten es zum mindesten Dürer als Komponisten gerecht zu werden. Der Gegenstand der Darstellung ist die Himmelfahrt Marias. Unten stehen um den leeren Sarkophag herum die Apostel; die einen richten forschend den Blick in die Tiefe des Sarkophags, die anderen drücken das Staunen über das Ereignis aus, die dritten haben das göttliche Wunder schon erraten und wenden den Blick nach der Höhe; und dort thront auch die Gesuchte als Himmelskönigin, von dienenden, verherrlichenden Engeln umdrängt, während Gott Vater und Sohn der Demütigen die Krone aufs Haupt setzen und der heilige Geist in Glorie darüber schwebt. In der weiten Hügellandschaft, die sich hinter dem Sarkophag ausdehnt, auf einem Hügelvorsprung steht wiederum der Künstler, in vornehmer Schaube und Barett und hält das Täfelchen, das seinen Namen und das Vollendungsjahr des Werkes meldet. Die Komposition ist ein Werk reifster künstlerischer Überlegung. Was er später als Theoretiker forderte, „erstlich das gantz Bild wol und herlich ordnen mit allen Glidmaßen und das darnach ein jedlichs Glyd suuderlich wolbetrechtlich geschickt gemacht wirbet,“ hat er hier als Künstler vollauf erfüllt. Wie herrlich bauen sich die beiden Gruppen der Apostel auf, gegen die Mitte zu durch jenen in Vordersicht genommenen Apostel verbunden, der in den Grabtüchern sucht. Sie steigen gegen die Seiten zu in die Höhe, um für die himmlische Erscheinung in der Mitte Raum zu lassen, doch ist die machtvolle Gestalt des Petrus von der Gruppe rechts etwas gegen die Mitte geschoben, um jeden Eindruck abstrakter Symmetrie zu beseitigen. Auf das glücklichste ist so das Obere mit dem Unteren nicht bloß durch die Empfindung, sondern auch sinnfällig für das Auge verbunden. Dem strengen Aufbau entspricht der Ernst und die Würde in der Haltung der Figuren. Die Apostelköpfe sind gewaltige Charakterköpfe, dabei klingt aber in einzelnen das Typische leise an, wodurch das Eindringliche der Wirkung nur gesteigert wird. Die Anordnung der Gewandung ist hier, wie bei den antiken Künstlern und den großen Italienern, ein nicht geringes Mittel, die erhabene Wirkung zu steigern. Die drei Apostel im Vorgrund zeigen dies deutlich, am deutlichsten von ihnen Petrus; der höchsten Einfachheit des Faltenwurfs gesellt sich die echt malerische Anordnung des Gewandstückes. Alles dies war freilich nicht zufälliges Ergebnis glücklicher Eingebung. Zu keinem Werke Dürers hat sich eine solche Fülle von Studien erhalten, wie zu diesem, und doch stellen diese gewiß nur einen geringen Rest des einst Vorhandenen dar.*) „Ich erinnere mich“ — so berichtet Melanchthon — „wie der an Geist und Tugend

*) Die Studien sind durchwegs Tuschzeichnungen mit aufgehöhten weißen Lichtern auf grau, grün oder blau gedecktem Papier. Zu den prächtigsten derselben gehört die Studie für den Petrus im k. Berliner Kupferstichkabinett und ebenda die Studie für den knieenden Apostel; die Modellstudie für den Oberleib Christi und die Hände Gott Vaters besitzt die Kunsthalle in Bremen, einzelne Studien für Apostelköpfe befinden sich im British Museum und in der Albertina in Wien. Gewandstudien gleichfalls in der Albertina und in der Louvre-Sammlung.



Albrecht Dürer: Knieender Apostel.

Handzeichnung im Königl. Kupferstich-Kabinet zu Berlin.





Albrecht Dürer: Figur eines stehenden Apostels.

Handzeichnung im Königl. Kupferstich-Kabinet zu Berlin.



ausgezeichnete Mann, der Maler Albrecht Dürer, sagte, er habe als Jüngling die bunten und vielgestaltigen Bilder geliebt und habe bei der Betrachtung seiner eigenen Werke die



Mariä Himmelfahrt. Von Albrecht Dürer.
Umrißzeichnung des Mittelbildes vom Hellerschen Altarwerke.

Mannigfaltigkeit eines Bildes ganz besonders bewundert. Als älterer Mann habe er aber begonnen, die Natur zu beobachten und deren ursprüngliches Antlitz nachzubilden und habe

erkannt, daß diese Einfachheit der Kunst höchste Zierde sei. Nun nicht mehr imstande, diese zu erreichen, habe er bei der Betrachtung seiner Bilder nicht mehr wie früher Bewunderung empfunden, sondern seiner Schwachheit geseufzt" (Epp. Phil. Melanchthon. Viteb. 1570, p. 100). Die Himmelfahrt Mariens beweist schon, daß er seiner Schwachheit nicht zu seufzen hatte. Nur das Mittelbild hatte Dürer eigenhändig ausgeführt; die Flügel überließ er den Gesellen, doch ist es wahrscheinlich, daß er sich an der letzten Vollendung der Bildnisse des Stifterpaars beteiligte.*) Im gleichen Jahre entstand das Aquarell im Baseler Museum, Maria mit dem Kinde auf dem Schoße, in prächtiger Renaissancehalle, weiter gegen rückwärts Joseph mit auf die Arme gelegtem Kopf eingeschlummert, und im Vordergrund eine Schar von Engelsknäbchen, musizierend und allerlei Kurzweil treibend — ein entzückendes häusliches Idyll, von einer Lauterkeit und Heiterkeit der Stimmung, einer Poesie der Formensprache, daß trotz aller Zerstörung dieses Blatt zu den edelsten Hervorbringungen deutscher Malerei gerechnet werden muß. Noch während Dürer mit dem Hellerschen Altarwerke beschäftigt war, erhielt er den Auftrag, für die Kapelle des Landauer-Klosters — ein 1501 von Landauer für zwölf altersschwache arme Nürnberger gegründetes Versorgungshaus — ein Altarblatt mit der Darstellung von Allerheiligen zu malen. Er fertigte damals einen ersten Entwurf an (im Besitz des Herzogs von Aumale), ließ aber dann die Arbeit liegen. Jetzt, nach Vollendung des Heller-Altars machte er sich an die Ausführung jenes Entwurfs. Er änderte wenig daran, nur die Gruppe der Dreieinigkeit rückte er etwas in die Höhe, um die Komposition luftiger und freier zu machen. Oben die Dreieinigkeit in herkömmlicher Gruppierung, von dienenden Engeln umjubelt, dann in zwei voneinander getrennten Gruppen die Scharen der Heiligen, die Helden des Alten und Neuen Testaments, als die Vertreter der triumphierenden Kirche, unten aber, nach Ständen gegliedert, mit dem Kaiser und Papst an der Spitze, die Vertreter der leidenden und kämpfenden Kirche, also die ganze kirchliche Gemeinschaft im Glauben und in der Liebe vereinigt. Immer wieder lockt es, den Vergleich zu stellen zwischen dem Allerheiligenbild Dürers und der stofflich verwandten Darstellung von Raphaels Disputa. Hier der deutsche Meister in seiner religiösen Empfindung und in seiner Phantasie ganz im Volke wurzelnd, dort der große Italiener für die geistige Blüte der Nation schaffend, und durch deren Fingerweise zu schriftgemäßer Auffassung des Gegenstandes bestimmt. Bei Dürer ist alles jubelvolle Hingabe an das große göttliche Erlösungsgeheimnis, bei Raphael entwickelt sich ein Gedankendrama, in welchem durch typisch gewordene Charaktere die einzelnen Stufen auf dem Wege zu vollem Glauben und voller Erkenntnis gekennzeichnet sind. Bei Raphael sind auch die Vertreter der streitenden Kirche in ihrer Erscheinung schon Bürger einer höheren Welt, bei Dürer zeigen sie alle Schwielen und Wunden des Lebens (wie der

*) Die inneren Seiten der Flügel zeigen in den oberen Feldern die Martyrien der Patrone der Stifter — der hl. Katharina und des hl. Jakobus — auf den unteren Feldern ist das Stifterpaar selbst dargestellt. Diese inneren Seiten sind mit der Kopie des Mittelbildes im Frankfurter Museum vereinigt. Die davon losgesägten Außenseiten zeigen je zwei Heiligenpaare grau in grau gemalt; drei davon werden im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. aufbewahrt, das vierte — vom Flügel links — fehlt. Über das Altarwerk vergl.: Etude sur le Triptyque d'Albert Durer dit Le Tableau d'Autel de Heller par Ch. Ephrussi. Avec 25 gravures tirées hors texte. Nuremberg, Soldan 1877.





A

Allerheiligenbild. (Wien,



mmlung des Kaiserhauses.)



herrliche Kopf Landauers); dort ist ein Kampf der Geister dargestellt, der in der Erlösung zum Frieden kommt, bei Dürer spricht die Mühsal der Erde eindringlicher, weil naiver, der Notwendigkeit der Gottesthat das Wort. In der von Licht durchfluteten Landschaft steht wieder der Meister in Pelzrock und Barett und hält dem Beschauer die Tafel hin: Albertus Durer Noricus faciebat. Anno A Virginis partu 1511.



Madonna mit der Birne. Gemälde von Albrecht Dürer.
Wien, kaiserl. Galerie.

Eine so streng gegliederte Komposition, wie sie Raphaels Disputa zeigt, konnte Dürer nicht geben; das mächtige Wandbild und das im Verhältnis kleine Tafelbild forderten verschiedene Anordnung; in höherem Maße als der italienische Meister hatte außerdem der deutsche der religiösen Volksphantasie Rechnung zu tragen — schon die herkömmliche Darstellung der Dreieinigkeit ließ sich kaum in einen freier und

reicher gegliederten Gruppenbau einfügen. Immerhin aber hat Dürer unter den gegebenen Bedingungen den Stoff meisterhaft bewältigt und durch weise Beschränkung und glückliche Gliederung die religiösen Anforderungen mit den künstlerischen in Harmonie gesetzt. Die trefflich erhaltene Farbe mit reicher Anwendung von Lasuren ist von ungewöhnlicher Klarheit und Kraft; ein leuchtendes Blau, Purpur und Gold, welche vorherrschen, sind der koloristische Ausdruck für die feierlich-freudige Stimmung, welche dem Gegenstand eigen ist.*)

Von kleineren Bildern entstand in jenen Jahren die etwas derber ausgeführte Maria mit der Schwertlilie im Rudolfinum in Prag und dann 1512 die Maria mit der aufgeschnittenen Birne in der kaiserl. Galerie in Wien (Nr. 1526). Maria, in blauem Gewande, mit weißem durchsichtigen Schleier auf dem Haupte, unter welchem blonde Haarflechten sich hervordrängen, trägt das etwas verkrümmt daliegende kräftige Kind, das eine halbe Birne in dem Händchen hält, auf den Armen. An Innigkeit und Zartheit des Ausdrucks kann diese Maria etwa mit Raphaels Madonna del Granduca verglichen werden. Überhaupt — zahlreiche Holzschnitte und Stiche beweisen es — zeigt Dürers Marienideal in diesen Jahren einen gereifteren Formensinn, eine feinere Empfindung für die weibliche Schönheit. Das Oval ist voller geworden, die Nase edler, die Lippen kräftiger, die ganze Gestalt zeigt bei allem Jugendreiz größere Reife — ohne daß die Wahrheit der Natur und die Reinheit und Tiefe der Empfindung dabei die leiseste Einbuße erlitten hätte. Von 1510 auf 1512 malte Dürer für die Heiltumskammer (Aufbewahrungsort des Krönungsornats des römisch-deutschen Kaisers) in Nürnberg die überlebensgroßen Bilder des Kaisers Karls d. Gr. und Sigismunds — beide von Anfang an von mehr dekorativer als eingehender Behandlung, und jetzt noch durch Übermalung geschädigt.**) Daneben entstanden eine Reihe herrlicher Entwürfe, welchen Ungunst der äußeren Verhältnisse keine Ausführung gönnte. Die Albertina besitzt den Entwurf eines Triptychons mit der Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph auf dem Mittelbilde und je zwei Heiligen auf den Flügeln, die gleiche Sammlung einen zweiten Entwurf mit Maria und dem Kinde, musizierenden Engeln und zwei Heiligen auf dem Mittelbilde und je einem Heiligen auf den Flügeln, die Louvre-Sammlung einen in flüchtiger Federzeichnung gemachten Entwurf zu einer Verherrlichung Mariens, wobei wieder der lautenspielende Engel nicht fehlt, ohne den überhaupt Dürer, seit seiner Rückkehr von Venedig, die Madonna kaum mehr darstellte; nur wenig verändert und mit Monogramm und Datum (1511) erscheint dieser Entwurf auch auf einem Blatt der Albertina. Der Entwurf zu einem Triptychon dagegen, welchen das Berliner Kupferstichkabinett besitzt, dessen Mittelbild Maria in säulengetragener Nische mit einem musizierenden Engel am Fuße des Throns und der heiligen Barbara und Katharina zur Seite zeigt, während auf den Flügeln je zwei

*) Das Allerheiligenbild war nur bis zum Jahre 1585 an Ort und Stelle; dann wurde es von Kaiser Rudolf II. erworben und nach Prag gebracht; jetzt befindet es sich in der kaiserlichen Galerie in Wien (Nr. 1527). Der Originalrahmen, zu welchem Dürer die Zeichnung angefertigt hatte, blieb in Nürnberg; er ist jetzt Eigentum des Germanischen Museums. Die herrliche Studie für das Bildnis Landauers ist im Besitz von Mitchel in London.

**) Die Ornatstudie zu Karl d. Gr. in der Albertina in Wien von 1510: Das ist des heiligen großen Kaiser Karols Habitus.

Heilige und der Stifter und Propst Laurenz Tucher dargestellt sind, fand durch Hans von Kulmbach Ausführung. Nicht als Entwurf dagegen, sondern als fertige Leistungen sind die beiden auf grün grundiertem Papier ausgeführten weiß gehöhten Pinselzeichnungen in Tusche anzusehen, welche wahrscheinlich ein Hausaltärchen in Diptychonform bildeten, und den Sieg Simsons über die Philister auf dem einen, die Auferstehung Christi auf dem anderen Flügel darstellen. Die Ausführung beider Blätter, von welchen sich das erstere im königl. Kupferstichkabinett in Berlin, das letztere in der Albertina in Wien befindet, ist außerordentlich eingehend; wie sorgsam die Arbeit vorbereitet war, zeigt die Skizze zur Philisterschlacht in der Ambrosiana in Mailand. In der gleichen Technik führte im folgenden Jahre (1511) Dürer zwölf kleine Runde von 95 mm Durchmesser mit den Thaten des Herkules aus (in der Bremer Kunsthalle), gleichfalls durch glückliche Komposition und äußerst sorgfältige Ausführung ausgezeichnet.*)

Nun aber brach Dürers Thätigkeit auf dem Gebiete der Tafelmalerei für einige Jahre fast vollständig ab. In dem Italien jener Zeit wurde jede auch nur mittelmäßige künstlerische Kraft zur Lösung größter Aufgaben berufen, in Deutschland hatte selbst das Reichsoberhaupt für den Meister des Hellerschen Altars und des Allerheiligenbildes nur Aufträge zu — Holzschnittfolgen. Nicht geringere Schätzung dieses Kunstzweiges soll damit ausgesprochen werden, nur die Verschiedenheit der äußeren Bedingungen, unter welchen sich die Kunst diesseits und jenseits der Alpen entwickelte, soll immer wieder betont werden. So hatte Dürer 1511 seine vier Holzschnittfolgen veröffentlicht: die Apokalypsis (in zweiter Ausgabe), das Marienleben, die große Passion (zwölf Blätter) und die kleine Passion (siebenunddreißig Blätter). An diese religiösen Folgen schloß sich nun das umfangreichste Werk an, das die Holzschnitttechnik kennt, der im Auftrag des Kaisers Maximilian entstandene Triumph. Der erste Teil: die Ehrenpforte des Kaisers — ein Riesenblatt auf 92 Holzstöcke gezeichnet — entstand von 1512 bis 1515, die Vollendung des zweiten Teils: des Kaisers Triumphwagen, wurde durch den Tod des Kaisers abgebrochen. Daneben schuf Dürer in der gleichen Technik eine Reihe herrlicher Einzelblätter, wie die Dreifaltigkeit von 1511, die zu würdigen Sache der Geschichte des Holzschnittes sein wird.

Nicht minder rastlos war Dürers Thätigkeit auf dem Gebiete der Stichkunst, wie er denn auch hier für die Entwickelung der Technik bahnbrechende Bedeutung gewann. Mag die Schneidenadel schon durch den Meister des Amsterdamer Kabinetts in die deutsche Kupferstichtechnik eingeführt worden sein, Dürer hat diesen Fortschritt erst popularisiert, seine Versuche auf dem Gebiete der Eisenradierung sind auch für die Waffenschmiedekunst von hoher Bedeutung geworden, und sein Mischverfahren — Verbindung der Ätzung mit der Grabsticheltechnik — hat ihn persönlich die höchsten künstlerischen Erfolge erzielen lassen; welches Entzücken gewährt dem Auge jener milde Silberton, der bei aller Kraft der Modellierung seinen Blättern von dieser Zeit an eigen ist! Wie aber nun Dürer Holzschnitt und Stich zum eigentlichen Sprachorgan seiner Künstlerseele machte, das ist bekannt. Wenn man den unerschöpflichen Formen- und Ideenreichtum in diesen Blättern vor sich ausgeschüttet sieht, dann möchte

*) Zehn davon tragen das echte Monogramm Dürers. Vgl. W. v. Seidlitz im Repert. f. Kunstwissensch. IV. S. 204.

man es der Zeit fast zu Dank anrechnen, daß ihr spröder, knauseriger Sinn Dürers Schaffenskraft auf diese Gebiete zwang, wo es ihm gestattet war, in jeder Leistung gleichsam eine Urkunde seiner menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit zu geben. Als tiefsinnigste Schöpfungen auf diesem Gebiete gelten mit Recht die Melancholie, Ritter, Tod und Teufel, Hieronymus im Gehäuse — Stiche, in welchen Dürer in seiner Art zu den Geisteskämpfen, welche die Kirchenreform vorbereiteten, Stellung nahm. Da ist Hieronymus zunächst, das Spiegelbild des in sich selbst befriedigten Forschers, der allen Genuß aus dem Denken selbst, ohne Rücksicht auf die Größe und Bedeutung der gewonnenen Ergebnisse schöpft; möglich daß Dürer dabei an Erasmus dachte, obgleich er ihm später eine Führerrolle in dem laut gewordenen Kampf der Geister zutraute. Doch es giebt auch feurige Naturen,



Aus Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I.
München, königl. Bibliothek.

welche nur mit Schmerzen die unzulängliche Kraft der Vernunft erkennen, sobald es sich um Antwort auf jene Fragen handelt, welche jede Seele am angstvollsten stellt. Dieser gedachte Dürer, als er die Melancholie schuf; ein machtvolles geflügeltes Weib,



mit dem Lorbeerkranz auf dem Haupte, sitzt sie inmitten aller möglichen Forschungsbehelfe in düsterem Sinnen da; die Flügel, welche Arbeit, Kunst und Wissenschaft geben, erweisen sich eben bald als des Ikarus Flügel, wenn sie über die Grenzen der Erfahrungswelt hinaustragen sollen. Aus so schmerzhafter Geduldung führt nur tapferes Rechtthun. Durch schaurige Örtlichkeit, in dunkler Bergschlucht zieht der Ritter hin; der Tod reitet nebenher und hält die Sanduhr vor, der Teufel läuft hinterdrein — der Ritter aber verlacht Tod und Teufel. Ruhig reitet er fürbaß; sein tapferes Herz, sein franker, freier Mut, die Begleiter guten Gewissens, lassen ihn die Schrecken verachten, mit welchen zage Geister geknechtet werden.

Etwas von dieser Freiheit und Heiterkeit des Geistes, zu welcher Arbeit und fröhliches Rechtthun führen, spürt man nun auch aus den Randzeichnungen heraus, mit welchen Dürer die Blätter des Gebetbuches Maximilians schmückte. Der Kaiser hatte sich den Text zu einem lateinischen Gebetbuch abfassen lassen, wenn nicht gar selbst abgefaßt. In großen schönen

Aus Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I.
München, königl. Bibliothek.

Lettern wurde dieses bei Johann Schonsperger in Augsburg in zehn Exemplaren gedruckt, von diesen dann das für den Handgebrauch des Kaisers bestimmte dem Dürer und einigen anderen Künstlern übergeben, um die breiten Pergamentränder

zu beiden Seiten des Textes mit Federzeichnungen auszufüllen. Anweisungen für den Inhalt sind zwar von den Hofhumanisten den Künstlern gegeben worden, doch die künstlerische Gestaltung und Phrasierung solcher Leitmotive — hier die Hauptsache — war dem Genie jedes einzelnen überlassen. Dürer hat fünfundvierzig Blätter mit Federzeichnungen in roter, grüner und violetter Tinte ausgestattet. Die Zeichnungen stehen zum Texte in ziemlich freiem Verhältnis; sie erläutern ihn bald unmittelbar, bald symbolisch, und manchmal sieht die Erläuterung einer Parodie ziemlich gleich. So sind öfters die Heiligen, an welche die Gebete gerichtet sind, dargestellt, z. B. Andreas, Maximilian, Sebastian, Georg, Apollonia; das Gebet dagegen in Tagen der Krankheit erläutert ein Arzt, der die Urinflasche eines Kranken prüfend anschaut, das Blatt mit dem Gebet in Todesnot führt als Darstellung einen Reitersmann, dem der Tod die Sanduhr vorhält, jenes mit dem Gebet für Wohlthaten einen Bürgersmann, der aus seiner Tasche heraus einem Bettler ein Geldstück spendet. Auf dem Blatte mit dem Psalm contra potentes ist Christus als Herr der Welt dargestellt, dann Michael, der den Lucifer bezwingt — aber auch ein gekrönter Herrscher, der auf einem Prunkwagen hinfährt, welchen ein von dem Liebesgott gelenkter Ziegenbock zieht. Das Gebet in Kriegsgefahr erläutert ein Scharmützel zwischen Bauern und Rittern, das in Versuchung zu sprechende das alte Volksgleichnis vom Fuchs, der den Hühnern eine Friedensschalmei bläst; zu dem Psalm cantate domino meistern Dorfmusikanten mit aller Macht die Instrumente und dem jubilate deum omnes terrae geben tanzende Bauernpaare einen derben Kommentar. Doch wie wenig ist mit Angabe des Inhalts einzelner Randzeichnungen gesagt! Die Überfülle geistreicher künstlerischer Einfälle, der künstlerische und sittliche Ernst, die fröhliche Laune kann man nur aus dem Vortrag erkennen. Eine Künstlerphantasie ebenso feurig wie besonnen, ein Geist ebenso tief und frei wie naiv leben sich in dieser Formenwelt aus. Aus dem Pflanzen- und Tierleben, aus dem Schatze der eben eindringenden italienischen Renaissanceornamentik, aus der Legende und dem Volksschwank, aus dem Leben und den Erzählungen der Schrift sind die Motive genommen und durch die bildende Kraft des Meisters zu ganz neuen Melodien verbunden. Jetzt erst ist der Ring ornamentaler Entwickelung geschlossen; ornamentale Gedanken, die bereits in der merovingischen Buchillustration als naive Äußerungen der Volksphantasie anklangen, sie erscheinen hier, verbunden mit all den reichen Errungenschaften der weiteren ornamentalen Entwickelung und erfüllt von dem starken Natursinn der Zeit, als die bewußte künstlerische That eines frei schaffenden Genies. Der alte Sandrart hatte recht, von diesen Zeichnungen zu sagen: sie seien mit der Feder über die Maßen vernünftig schraffiert und geistreich gebildet, daß solche für eine der größten Zierden seiner Hand gehalten werden.*)

Wahrscheinlich auch im Auftrage Maximilians entstanden jene Skizzen für Hoftrachten, die Dürer 1515 und 1517 entwarf; sie sind zum Teile bloße Federzeichnung,

*) Die Randzeichnungen Dürers wurden zuletzt von Fr. X. Stöger veröffentlicht (München, Stägmeyrsche Verlagshandlung 1883) und in gleichem Jahre (ohne Text) von G. Hirth. Von dem Gebetbuch sind jetzt vier Exemplare bekannt (München, königl. Bibl.; Wien, Hofbibl.; London, British-Museum; Besançon), von diesen enthält das Exemplar in München die Federzeichnungen Dürers und dazu noch sechs von Cranach, die übrigen Abbildungen befinden sich

zum Teil aquarelliert; keck in der Strichführung, blieben sie doch an Feinheit hinter jenen farbigen Nürnberger Trachtenbildern, die Dürer 1500 anfertigte, zurück (diese und jene in der Albertina in Wien).

Wie schon angedeutet worden, ist von Gemälden Dürers aus dieser Zeit wenig zu sagen. Aus dem Jahre 1514 besitzt die Kunsthalle in Bremen einen Christuskopf von besonders sanftem Ausdruck, doch aber nicht charakteristisch als Vertreter jenes Typus, den Dürer nach eigenem Bilde geschaffen hat. „Einer jeglichen Mutter gefällt ihr Kind wohl, daraus kommt, daß viele Maler machen, was ihnen gleich ist," sagt einmal Dürer. Und in der That hat Dürer manche Züge des eigenen Antlitzes seinem Christustypus geliehen, wie es ja außerdem sicher ist, daß Dürers Antlitz an die Züge des überlieferten Christusideals mannigfach gemahnte. Dürers Christustypus ist nicht von ergreifenderer, doch aber von erhabenerer Art als der Schongauers (vgl. S. 233). Der Kopf ist von länglicher Form, die breite Stirne ist oben vorgewölbt unter kräftigen Hügeln schauen die großen tief liegenden Augen hervor, die Nase ist lang, mit vorgebogenem breiten Rücken, der Mund zeigt kräftige volle Lippen; ein gewellter Bart, am Kinn zweigeteilt, umgiebt das Gesicht, das Haar fällt in dünnen gewellten Strähnen auf die Schultern herab. Im Gegensatz zu dem altchristlichen Typus und zur Bearbeitung desselben bei Schongauer und dem alten Holbein deutet dieser energische Kopf an, daß die Erlösung nicht bloß Leiden, sondern auch That ist; er zeigt nicht bloß hohe Milde und Güte, sondern auch Willenskraft: man glaubt es, dieser Christus hat Arme zu helfen. So erscheint er auf der Federzeichnung einer Vera Icon in der Albertina, so auf einer Federzeichnung — nur mit dem Ausdruck tieferen Leidens um den Mund — in der Uffiziensammlung, so auch auf der Vera Icon einer Randzeichnung zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian, und dann besonders in der großen Holzschnittdarstellung des Hauptes Christi, die an Majestät und wieder innigster Beseelung ebenbürtig dem Zeusideal des Phidias oder dem Christusideal Lionardos und Michelangelos ist. Dem Jahre 1516 gehören die breit in Tempera auf Leinwand gemalten Apostelköpfe des Jakobus und Philippus in den Uffizien an und gleichfalls dem Jahre 1516 die auf Pergament gemalte visionär vor sich hinschauende Maria mit dem Kinde in der königl. Galerie in Augsburg. Verwandt dieser Maria in der Auffassung, doch aber von viel schwächerer Durchführung ist die Maria mit dem Kinde von 1518 in der königl. Galerie in Berlin; freilich das Trockene, Scharfkantige der Formen, das jetzt so unangenehm berührt, ist wohl nicht zum geringen Teile das Ergebnis des trostlosen Zustandes, in dem sich das Bild auch nach heruntergenommener Übermalung befindet. Für eine lebensgroße Lukrezia, die sich den Dolch in die Brust stößt (München, Pinakothek Nr. 244), hatte Dürer zwar schon 1508 vorbereitende Studien gemacht, sie aber erst jetzt 1518 vollendet. Es ist ein sorgfältig durchgeführter Akt, aber auch nicht mehr; Empfindung,

---

bei dem Exemplar in Besançon, auf das Castan und danach Ephrussi die Aufmerksamkeit gelenkt hat (a. a. O.). Von den Federzeichnungen im Besançon-Exemplar tragen drei das Monogramm Burgkmairs, acht das von Baldung-Grin, acht das von Altdorfer, die übrigen Blätter, neunzehn und dreiundzwanzig, verteilen sich auf die Monogrammisten M. A. und H. D. (Hans Dürer). Vgl. darüber Chmelarz, in dem Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen d. a. h. Kaiserhauses Bd. III. S. 88 ff. mit siebenundfünfzig Lichtdrucken.

Leidenschaft, wie sie der Katastrophe dieser Tragödie römischer Frauentugend entspräche, fehlt gänzlich.*)

Entwürfe für Bilder, die häuslichen Andachtszwecken dienen sollten, fehlen nicht; erwähnt seien nur die köstliche leicht aquarellierte Federzeichnung einer Maria selbdritt von 1514 bei Mitchel in London, und die weiß gehöhte und getuschte Federzeichnung einer heiligen Familie von ca. 1516 im königl. Kupferstichkabinett in Berlin. Hier und dort mischt sich ein unschuldiger sinnlicher Reiz der Form mit ebenso zarter wie tiefer Empfindung. Eine schöne Modellstudie zu einem Marienkopf auf dünner Leinwand besitzt die Nationalbibliothek in Paris.

Von Bildnissen dieser Periode ist das bedeutendste das Wolgemuts von 1516 (München, Pinakothek Nr. 243). Es ist ein geistvoll aufgefaßtes, sorgfältig gemaltes Bild, das Dürers selbst ganz würdig ist. Einen noch höheren Genuß gewährt freilich die Kreidezeichnung dazu in der Albertina; einige feine individuelle Züge, welche der Kreidezeichnung die ganze Wärme des Lebens geben, so der nicht angestrengte, leichter vor sich hin sinnende Blick der Augen, der freundliche Zug um den Mund fehlen dem Bilde; hier ist der Blick strenger geworden, der Mund hat etwas Gekniffenes, wie es dem zahnlosen Munde der Greise eigen, erhalten. Doch welcher Künstler vermöchte die ganze Wärme und Reinheit der Naturempfindung, die dem Entwurfe eigen, dem in langwieriger Arbeitsführung entstehenden Werke zu erhalten? Und gerade am Bildnis vermag man am genauesten jede Minderung an Lebensenergie und Lebenswahrheit nachzurechnen. Gleichfalls aus dem Jahre 1516 rührt das Bildnis eines Mannes in mittleren Jahren in der Galerie Czernin in Wien her und ungefähr in die gleiche Zeit fällt das sehr ruinierte Brustbild eines Mannes in der Pesther Landesgalerie (Nr. 162). Im Jahre 1519 entstand dann das Bildnis des Kaisers Maximilian in der kaiserlichen Galerie in Wien (Nr. 1529); damals war der Kaiser schon tot, aber die Kohlezeichnung, welche dem Bilde als Vorlage diente, hatte Dürer in Augsburg während des Reichstages am 28. Juni 1518 nach dem Leben gemalt: „Das ist Kaiser Maximilian, den hab ich Albrecht Dürer zu Augsburg hoch oben auff der Pfaltz in einem kleinen Stüble kunterfeyt, da man tzält 1518 am Mondag nach Johannis Täuffer,“ schrieb Dürer zu der Zeichnung (sie befindet sich in der Albertina), die trotz der Eile, mit der sie entstand, eine der größten Meisterleistungen Dürers auf dem Gebiete der Porträtierkunst ist. Auf dem Bilde erscheint der Kaiser in purpurroter Schaube mit Zobelbesatz. An breiter Kette hängt das Goldene Vließ an der Brust herab. Der Kopf ist mit einem schwarzen Barett bedeckt, unter welchem das ergraute Haupthaar hervordringt und zu beiden Seiten voll herabfällt. Das gleiche Verhältnis herrscht hier zwischen Entwurf und Durchführung, wie bei dem Bilde Wolgemuts: feine individuelle Züge des Entwurfs werden im Bilde zu derben physiognomischen Eigenheiten. So tritt viel stärker als im Entwurfe auf dem Bilde die Unterlippe hervor, wodurch ein Zug hochfahrenden Stolzes in den Ausdruck kommt, der dem Kaiser nicht eigen war und den auch abgesehen von der Kohlezeichnung der Holzschnitt nicht zeigt. Von Bildnissen dieser Zeit, die nur

*) Studien für den ganzen Körper und den Arm mit dem Dolch in der Albertina, ein besonderes Studium für den Kopf im British Museum.

in Zeichnung vorhanden sind, seien erwähnt die Kohlezeichnung des lebensgroßen Bildnisses seiner Mutter von 1514 im königl. Kupferstichkabinett in Berlin von großartigem Naturalismus, aus dem gleichen Jahre die Federzeichnung einer sitzenden beleibten Frau mit dem Schlüsselbund an der Seite und einem Zweig in der Hand bei Mitchel in London und aus dem Jahre 1515 ein Mädchenbildnis in Kohlezeichnung von köstlicher Anmut und Lebendigkeit im Ausdrucke.

Zweimal hatte Dürer Italien bereist; nun an jener Stelle des Lebens angekommen, wo man den Abstieg in die Tiefe nicht mehr übersehen kann, drängte es ihn noch, die gerühmten Meisterwerke seiner Kunst auch im Norden kennen zu lernen. Äußere Verhältnisse — die Pest in Nürnberg, der Wunsch, mit dem Kaiser Karl V. zusammenzutreffen, um von diesem die Bestätigung der von Maximilian erhaltenen Vergünstigungen zu erlangen — wirkten sicher mit, den Reiseplan reifen zu lassen. Am 12. Juli 1520 trat Dürer mit Weib und Magd die Reise nach den Niederlanden an, die ein volles Jahr in Anspruch nahm. Sie ging den Rhein hinunter über Köln nach Antwerpen; von da aus machte er Ausflüge nach Brüssel, Aachen, Gent und Brügge, aber auch, um einen Walfisch zu sehen, „der viel mehr denn hundert Klafter lang,“ bis nach Seeland.

Dürer erfreute sich in Nürnberg des Umgangs mit den gelehrtesten und tüchtigsten Männern der Stadt. Schon der innige Freundschaftsbund, der ihn mit Wilibald Pirckheimer verknüpfte, brachte ihn in Beziehung mit allen Humanisten, deren Wanderung über Nürnberg führte. Auch der Zauber seiner Persönlichkeit wirkte mächtig; man findet dessen Spuren nicht bloß in Worten, mit welchen Hutten, Camerarius, Melanchthon des Künstlers gedenken, selbst der zurückhaltende Erasmus wird warm, wenn er über ihn spricht. So schloß auch Nürnberg die Gefahr des Rastens und Rostens für Dürer aus, aber die heilsame starke Erschütterung, welche der physische und geistige Organismus des Menschen erfährt, wenn dieser wieder einmal mit plötzlichem Abbruch die ganzen Bedingungen und Gewohnheiten des Daseins ändert, übte doch auch bei Dürer ihre Wirkung. Als er zurückgekehrt, war es, als ob er über sich selbst noch hinausgewachsen wäre, und als ob es ganz selbstverständlich wäre, das Feuer und die Kraft der Jugend mit der Milde und Abklärung der Reifezeit zu verbinden. Mit dem Skizzenbuche in der Hand hatte er wie als junger Geselle seine Reise gemacht. Menschen, Städtebilder, einzelne Bauten, Tiere — alles, was sein immer weltneugieriges Künstlerauge anzog, hielt er wie früher zur Erinnerung fest. Zu dem Skizzenbuch (das Format war Mitteloktav, die Zeichnungen sind in Silberstift auf grau grundiertem Papier ausgeführt — mehrere Blätter sind erhalten) traten zahlreiche große Blätter, die meisten Kohlezeichnungen, dazu außerdem einzelne Bildnisse in Öl, wie das des Malers Bernaert van Orley in Dresden, das eines Mannes in Pelz und breitkrämpigem Hut, mit einer Papierrolle in der Hand, in der Prado-Galerie in Madrid, und das in Wasserfarbe auf Leinwand („Tüchlein“) gemalte Bildnis eines alten Mannes im Louvre, alle frei und breit behandelt und von großartiger Lebendigkeit des Ausdrucks. Einen ganzen Schatz aber an trefflichen Bildnissen geben die Kohle-, Feder- und Silberstiftzeichnungen dieses Reisejahres. Es seien genannt das lebensgroße Bild eines Mannes in mittleren Jahren, in zweierlei Kohle gezeichnet, im Berliner königl. Kupferstichkabinett, die prächtige Zeichnung des Erasmus — mit

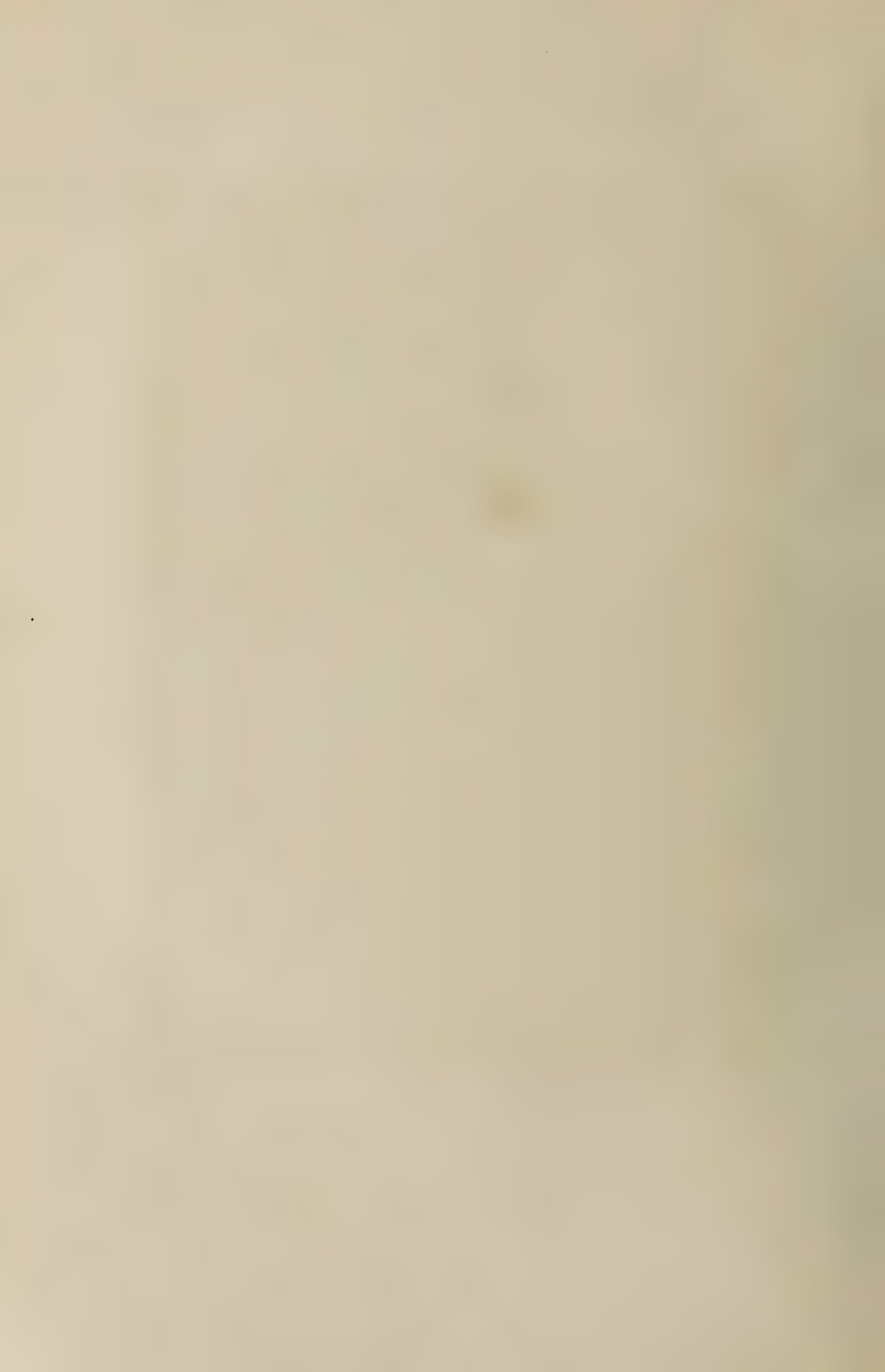
gesenkten Augenlidern, scharf vor sich hin sinnend, einen feinen sarkastischen Zug um den Mund, wie es dem Verfasser des „Lobes der Thorheit“ ziemt — in der Sammlung Gigoux in Paris, das Blatt mit dem Doppelbildnis des Paulus Topler und Martin Pfinzing bei Halford in London, die feinen Silberstiftzeichnungen des Kaspar Sturm mit der Aussicht auf ein Gestade, in Aachen gemalt, und die einer vierundzwanzig-jährigen Frau mit der Aussicht auf den Turm von St. Michael in Antwerpen, beide von 1520 und beide in der Sammlung des Herzogs von Aumale; in gleicher Technik dann das Bildnis einer Mohrin, worin der Rassetypus mit allen charakteristischen Eigenheiten wiedergegeben wurde. Von köstlicher Lebensfrische sind auch die in Federzeichnung ausgeführten Bildnisse des Jobst Plankfeldt, des Wirtes Dürers in Antwerpen (im Städelschen Institut in Frankfurt a. M.) und des Lautenschlägers Felix Hungersperg in der Albertina. Mit besonderer Sorgfalt ausgeführt ist dann das Bild eines alten Mannes, auf dunkelviolett grundiertem Papier, mit dem Pinsel und Tusche gezeichnet, im königl. Kupferstichkabinett in Berlin; die in gleicher Technik nach demselben Modell ausgeführte Zeichnung in der Albertina trägt die Worte: „Der man was alt 93 jor und noch gesund und fermuglich zu Antorff.“ Auch die eigene Frau zeichnete er zweimal, einmal im niederländischen Kleide und einmal in der Reisegewandung auf dem Schiffe bei Boppard am Rhein. Als Skizzen zu Bildern — vielleicht von erfindungsarmen Künstlern darum angegangen — sind wohl einige Federzeichnungen mit biblischen Kompositionen zu betrachten, darunter eine sehr genrehaft aufgefaßte Grablegung von 1521 in den Uffizien, und ebenda zwei Darstellungen der Kreuzschleppung von 1520. Und wie Dürer sein Künstlerauge rastlos an der Wiedergabe jeder Naturerscheinung übte, so beweist sein Tagebuch, welche Teilnahme er den Werken der großen Niederländer, der Verstorbenen und der Zeitgenossen, entgegenbrachte. Wie schon in Köln das Werk des deutschen Meisters Stephan, so suchte er auf niederländischem Boden die Meisterwerke der Brüder van Eijck, des Rogier van der Weyden, des Memlinc auf. Von den Lebenden scheint ihn der große Quintin Massys, den Dürer gleich am Tage nach seiner Ankunft in Antwerpen besuchte, am meisten gepackt zu haben.

Noch etwas anderes aber trat hinzu, die Persönlichkeit Dürers in der Tiefe aufzurütteln: die Wendung, welche der von den deutschen Humanisten gegen die römische Kirche unter-nommene Kampf zu nehmen anfing. Dürer war eine tief religiöse Natur und so mußte er sich schon von selbst zu einer tieferen Auffassung des Verhältnisses zwischen Gott und den Menschen getrieben fühlen; von selbst stand er deshalb in der Reihe jener, die sich zum Kampf gegen allmächtige Formen, die Gewissen und inneres Leben zu ertöten drohten, anschickten. Kein Wunder, daß er seine ganze Verehrung dem kühnen Augustiner-mönch zuwandte, als dieser die Führung der religiösen Opposition übernommen hatte. Schon Anfang des Jahres 1520 schrieb Dürer an Spalatin, wie gern er Luther abkonterfeien und in Kupfer stechen möchte, zu dauerndem Andenken des christlichen Mannes, der ihm aus großen Ängsten geholfen hat. Wie aber seine ganze Seele dem Schicksal dieses Mannes folgte, zeigen jene feurigen leidenschaftlichen Sätze, die er in sein Tagebuch eintrug, als die Nachricht nach Antwerpen kam, Luther sei trotz kaiserlichen Geleitsbriefes bei Eisenach weggeführt worden, was man sicherem Tode gleichhielt: „Ach Gott vom Himmel, erbarm dich unser, o Herr Jesu Christe, bitt für



Kopf eines alten Mannes. Zeichnung von Albrecht Dürer.

Berlin, Königl. Kupferstichcabinet.



dein Volk, erlös uns zur rechten Zeit. Behalt in uns den rechten wahren christlichen Glauben, versammle deine weite zertrennte Schaaf durch dein Stimm, in der Schrift dein göttlich Wort genannt, hilf uns, daß wir dieselb dein Stimm kennen und keinem andern Schwiegeln (Flötenruf, Lockton), der Menschen Wahn nachfolgen, auf daß wir, Herr Jesu Christe, nit von dir weichen, ruf den Schaafen deiner Weide, derer noch ein Theils in der römischen Kirchen erfinden werden, mitsamt den Indianern, Moskowitern, Reußen, Griechen wieder zusammen, die durch Beschwörung und Geiz der Päpst, durch heiligen falschen Schein zertrennt sind worden. Ach Gott, erlöß dein armes Volk, das durch großen Pein und Gebot gezwungen wird, da es keines gern thut, daraus es stätig sün(dig)en muß in seinem Gewissen, so es die übergehet. O Gott, nun hast du mit Menschengesetzen nie kein Volk also größlich beschweret als uns arme unter den römischen Stuhl, die wir täglich durch dein Blut erlöst, frei Christen sollen sein. O höchster himmlischer Vater, geuß in unser Herz durch deinen Sohn Jesum Christum ein solch Licht, dabei wir erkennen, zu welchen Geboten wir zu halten gebunden sind, auf daß wir die andere Beschwernis mit gutem Gewissen fahren lassen und dir, ewiger himmlischer Vater, mit freudigem fröhlichem Herzen dienen mögen. Und so wie diesen Mann, der da klärer geschrieben hat, dan nie keiner in 140 Jahrn gelebt, den du ein solchen evangelischen Geist geben hast, bitt wir dich, o himmlischer Vater, daß du deinen heiligen Geist wiederumb gebest einem, der do dein heilige christliche Kirch allenthalben wieder versammel, auf daß wir allein und christlich wieder leben, das aus unsern guten Werken alle Ungläubige, als Türken, Heiden, Calakuten, zu uns selbst begehren und christlichen Glauben annehmen. Aber, Herr, du willst, ehe du richtest, wie dein Sohn Jesus Christus von den Priestern sterben mußt und vom Tod erstehn und darnach gen Himmel fahren, daß es auch also gleichförmig ergeht deinem Nachfolger Martino Luther, den der Papst mit sein Geld verrätherisch wider Gott um sein Leben bringt, den wirst du erquicken. Und wie du darnach, mein Herr, verhängest, daß Jerusalem darum zerstöret ward, also wirst du auch diesen eigenen angenommenen Gewalt des römischen Stuhls zerstören. Ach Herr, gieb uns darnach das neu geziert Jerusalem, das vom Himmel herabsteigt, davon Apokalypsis schreibt, das heilig klar Evangelium, das do nit mit menschlicher Lehr verdunkelt sei" . . . Und darauf die merkwürdige Stelle, worin er den Erasmus anruft, die Führung im Kampf zu übernehmen, ein Beweis, wie man auch im Volksbewußtsein in den Humanisten die Heerführer in dem Kampf gegen Rom sah: „O Gott, ist Luther tot-wer wird uns hinfürt das heilig Evangelium so klar fürtragen, ach Gott, was hätt er uns noch in 10 oder 20 Jahren schreiben mögen? O ihr alle frommen Christenmenschen, helft mir fleißig bitten und beweinen diesen gottgeistigen Menschen und ihn bitten, daß er uns einen andern erleuchten Mann send. O Erasme Roteradame, wo willst du bleiben? Sieh, was vermag die ungerecht Tyrannei der weltlichen Gewalt, der Macht der Finsternis? Hör, du Ritter Christi, reit hervor neben den Herrn Christum, beschütz die Wahrheit, erlang der Martyrer Kron; du bist doch sonst ein altes Männchen." *) Solcher heiligen Leidenschaft gegenüber ist es müßig und kleinlich

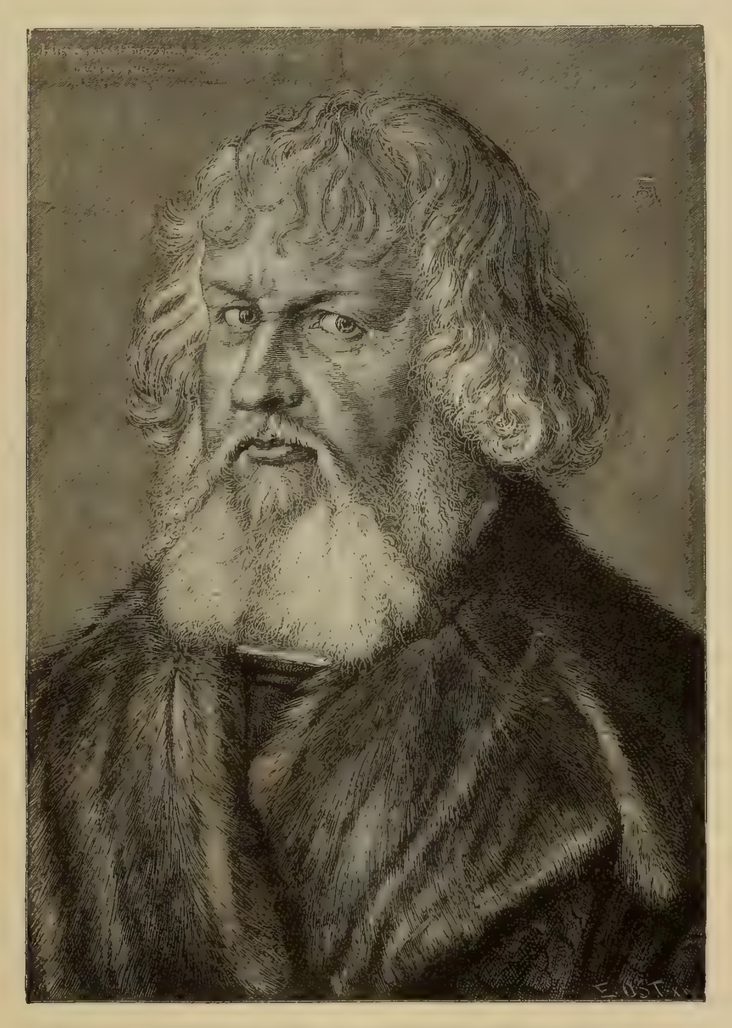
*) Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande. Hgg. von Dr. Friedrich Leitschuh. Leipzig, Brockhaus, 1884. S. 82 ff.

zu fragen, wie sich denn Dürer bei der Dogmenabrechnung, die später zwischen Rom, Luther, Zwingli, Calvin erfolgte, verhalten hätte. Mit dem Herzen hat er die Frage nach dem Heil gestellt, und von der Macht des Herzens erhoffte er, daß auf dem Boden des Evangeliums sich die Gemeinschaft aller Gläubigen herstellen werde. Darum stimmt man dem Worte Luthers zu, das er an Eoban Hesse schrieb, als er vom Tode Dürers hörte: „Du aber magst ihn glücklich preisen, daß ihn Christus so erleuchtet und zu guter Stunde fortgenommen hat aus diesen stürmischen und wohl bald noch stürmischer verlaufenden Zeitläuften, damit er, der würdig war, nur das Beste zu sehen, nicht gezwungen wäre, das Schlimmste mit anzusehen." Thatsächlich hatte Dürer selbst bald als Künstler über die Zeitläufte zu klagen: „Unangesehen ist jetzt bei uns und in unseren Zeiten die Kunst der Malerei, durch Etliche sehr verachtet und gesagt wird weiter, die diene zur Abgötterei; doch wird ein jeglicher Christen, mensch durch ein Gemälde oder Bildnis so wenig zu einem Aberglauben erzogen, als ein frommer Mann zu einem Morde daraus, daß er eine Waffe an seiner Seite trägt." *)

So ist denn auch diese letzte Periode des Künstlers nicht reich an Werken der Tafelmalerei, aber in diesen wenigen zeigt sich, wie schon angedeutet wurde, das höchste Anspannen seiner Kraft, die ihn über sich selbst hinauswachsen ließ; auch hier wurden die Wunden, die der Mensch in siegreichem Kampf um ideale Güter davongetragen, zu Rosenkränzen des Ruhms für den Künstler. Bald nach der Heimkehr Dürers erinnerte sich der Rat der Stadt seines großen Bürgers und gab ihm den mageren Auftrag, Entwürfe für Bilder, mit welchen man den großen Rathaussaal schmücken wollte, herzustellen. Die Ausführung war einer untergeordneten, wahrscheinlich weil billiger arbeitenden Kraft zugedacht. Die 39 m lange Hauptwand ist durch zwei Thüren in drei ungleiche Teile geteilt; jeder Teil sollte eine besondere Darstellung erhalten. Der größten Wandfläche war der Triumphwagen Maximilians zugedacht, der mit geringen Abänderungen die Komposition des Riesenholzschnittes wiederholt; zwischen den beiden Thüren — es ist dies die kleinste Fläche — befindet sich der sogenannte „Pfeiferstuhl" — eine trefflich angeordnete Gruppe, bestehend aus sieben Stadtpfeifern, die auf einem Renaissancebalkon sitzend zum Tanz aufspielen, und sieben sehr erregt erscheinenden Zuhörern; auf der Wandfläche rechts ist dann — wie es sich für einen Ort ziemt, wo auch Recht gesprochen wurde — die Verleumdung dargestellt, nach der in der Renaissance sowohl in Italien wie in Deutschland so berühmt gewordenen Beschreibung eines Bildes des Apelles, welche Lucian in seiner Schrift „daß man der Verleumdung nicht leicht glauben solle" gegeben hat. Die Federzeichnung davon, die in der Ausführung manche nicht gerade glückliche Änderung erfuhr, befindet sich in der Albertina. Dem Lucianschen Texte gegenüber erscheint die künstlerische Freiheit nicht bloß darin gewahrt, daß Dürer den Hergang in das Zeitgenössische übertrug, er hat auch den allegorischen Grundgedanken vertieft und weiter ausgesponnen durch Einführung einer neuen, aus der Eile, dem Irrtum und der Strafe bestehenden Gruppe, die er glücklich dem überlieferten Kompositionsschema einfügte. Daß Dürer die Wahrheit nicht nackt, sondern in der Modetracht der Zeit darstellte, wird man gewiß nicht ihm, sondern dem

*) In der Zueignung der „Underweysung der Messung" an Wilibald Pirckheimer (1525).

gezierten Sprödethun seiner Auftraggeber anzurechnen haben.*) Sonst waren es in der Hauptsache nur Aufträge zu Bildnissen, welche an Dürer herantraten. So entstand 1526 das des Johann Kleeberger, in der kaiserl. Galerie in Wien (Nr. 1530). Es dürfte Schrulle des Bestellers gewesen sein, das Bild in der antikisierenden Form eines Reliefmedaillons zu halten. Doch wollte Dürer seine freie realistische Natur-



Bildnis Holzschuhers. Gemälde von Albrecht Dürer.
Berlin, königl. Gemäldegalerie.

auffassung nicht opfern und so steht zu der Anordnung schon die Aufnahme in dreiviertel Profil, ebenso aber auch die naturalistische Behandlung der Formen und der Farbe im Gegensatz. Ohne solche Schranke tritt nun der großartige geklärte Naturalismus Dürers in zwei Bildnissen des gleichen Jahres entgegen: in denen Muffels und Holzschuhers,

*) Vgl. R. Förster: Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance (Jahrbuch d. k. pr. Kunstsammlungen, VIII. S. 29 ff. und bes. S. 89 ff.

beide in der Berliner Nationalgalerie. Das Bild Muffels entstand möglicherweise erst nach dem Tode des Dargestellten († 19. April 1526), dann aber kam wohl der Erinnerung die Kreidezeichnung aus dem Jahre 1517 (bei Dumesnil in Paris) zu Hilfe. In dem Bildnis Holzschuhers tritt uns das Persönliche mit geradezu erschreckender Daseinsgewalt entgegen; verstärkt wird dieser Eindruck noch durch den durchdringenden Blick, welchen der gesundheitstrotzende Graukopf aus den feurig leuchtenden Augen etwas schräg heraus auf den Beschauer richtet. Auch die Farbe ist von vollendeter Meisterschaft. Von dem Steingrün des jetzt von seiner Übermalung befreiten Hintergrunds hebt sich die Farbe des Pelzes und das Schwarz des vorschauenden Damastrockes sanft ab. In um so kräftigerem Gegensatz dazu steht die warme Farbe des Fleisches mit den fein abgetönten grauen Schatten und das leuchtende Silberweiß des Haupt- und Barthaares. Ob die auf grün grundiertem Papier sorgfältig ausgeführte Kreidezeichnung des Bildnisses des Lord Morley (bei Mitchel in London) von 1522 je in Öl ausgeführt wurde, ist unbekannt. Wie Dürer auch im Holzschnitt und im Stich die großartige und durchaus freie Naturauffassung in dieser Schaffensperiode zur Geltung brachte, zeigen die Holzschnitte Ulrich Varenbülers und Eoban Hesses und die Porträtstiche Pirkheimers, des Kurfürsten Friedrich des Weisen, Melanchthons, des Erasmus. Von Frauenbildnissen sei das Brustbild einer vornehmen Dame mit einem Hündchen von 1525 in Kohle auf grün grundiertem Papier erwähnt — von zarten Zügen, durch eine gewisse Schwermut im Ausdruck anziehend (es befindet sich bei Heseltine in London), dann aus gleichem Jahre die Stiftzeichnung der Fronica Formschneiderin im British Museum. Einem Scherze dürfte der auf feiner schwarzgrundierter Leinwand gemalte Knabenkopf mit einem angebundenen Bart im Louvre sein Dasein verdanken. Noch weniger als für Bildnisse fanden sich in dieser Zeit der Gärung der Geister und der Unruhen im Volke Auftraggeber für größere religiöse Tafelbilder. Es ist schon zweifelhaft, ob der sogenannte Jabachsche Altar, dessen auseinandergesägte Flügel erhalten sind, mit unechtem Monogramm und der Jahreszahl 1523, der Werkstatt Dürers entstammt. An Dürer erinnert nur die äußere Seite des einen Flügels mit den beiden Spielleuten (Köln, Museum), während schon die ergänzende Seite des anderen Flügels — der leidende Hiob von seiner Frau mit Wasser übergossen (Frankfurt a. M., Städelsches Institut) — Dürersche Handzüge kaum mehr erkennen läßt; noch weniger kann bei den Gemälden von den inneren Seiten der Flügel (München, Pinakothek Nr. 245. 246) mit den Heiligenpaaren Joachim und Joseph, Simeon und Lazarus an Dürer selbst gedacht werden. Ein Marienbild von 1526 in der Uffiziengalerie zeigt bei aller Sorgfalt und Gediegenheit der Malweise eine so geringe Naturempfindung, eine so schwächliche Formengebung (besonders der Leib des Kindes), daß man nur an die Werkstatt Dürers, an einen Gesellen oder Nachahmer, nicht aber an ihn selbst denken kann. Und doch drängte es Dürer, die in ihm mächtig gärende Schöpferkraft zu einer künstlerischen That zusammen zu fassen, die sein kühnstes Wollen und Können offenbare, mochte er auch manchen Holzschnitt und Stich, manche Zeichnung geschaffen haben, „die künstlicher und besser, als eines andern großes Werk“ gewesen. Er that es in jenem Werke, das ohne äußeren Antrieb, nur aus innerem Drange heraus entstanden war und am

7. Oktober 1526 von Dürer dem Rate seiner Vaterstadt verehrt wurde (München, Pinakothek Nr. 247. 248).

Es sind dies die sogenannten Apostel; in ihnen legte Dürer Zeugnis dafür ab, daß er aus eigener Kraft heraus, am Abende seines Lebens jene reifste Verbindung von monumentalem Stil und Naturwahrheit fand, die in ihrer Wirkung ebenso erschütternd wie feierlich ist. Der Tiefblick des seelenkundigen Philosophen, die Begeisterung einer echt religiösen Natur haben sich hier mit der freiwaltenden Schöpferkraft des großen Künstlers vereint, um die Charaktere der vier Hauptträger des Urchristentums, Johannes und Petrus, Paulus und Markus, dem Geiste der Schrift entsprechend zu gestalten und in den vier verschiedenen Charakteren zugleich in tiefsinniger Symbolik die vier Urtypen menschlicher Charaktere zu zeichnen. Welcher Gegensatz schon zwischen dem schlanken, mild-blickenden Johannes und der wuchtigen Gestalt des Paulus, dessen gesammelte Willens-energie und feurige Thatkraft aus den Augen uns gleichsam androht! Und dann wiederum zwischen dem mürrischen Kopf des Petrus mit dem etwas verkniffenen Mund und dem halb geschlossenen Auge, das auf dem Buche, das Johannes hält, forschend weilt, und dem Kopf des Markus, aus dessen flackernden Augen und geöffnetem Mund die leidenschaftliche Aufregung des Sanguinikers spricht. Die Gewandbehandlung ist von einer Rhythmik der Linien und einer Einfachheit des Wurfs, daß auch darin kein zweites Werk deutscher Malerei in Wettbewerb treten kann. Der wuchtigen Wirkung ist es nur förderlich, daß die Gestalten, soweit man die Stellung wahrnehmen kann, fest auf beiden Füßen ruhen, statt daß das Verhältnis von Spielbein und Standbein gewahrt wurde; wozu Bewegung, Aufregung in der Haltung, aller Ausdruck mächtigen Lebens ist ja im Gesicht gesammelt. Die Farbe ist von gleicher Feierlichkeit der Wirkung. Johannes trägt den roten gelbgefütterten Mantel über einem grünen Unter-gewand, Paulus einen weißen Mantel, der nur am Fuße und an der Handwurzel etwas von dem blutroten Untergewand sichtbar läßt. Wie den Formen alles Über-flüssige, Kleine, so mangelt der Farbe alle Unruhe, alles Bunte. Die deutsche Malerei hat kein größeres Werk geschaffen als dieses; dieses Werk ist in seiner Art so unmeßbar an Lebensinhalt und so groß als künstlerische That, wie nur irgend ein Meisterwerk Raphaels oder Lionardos — hält man nur fest an den Unterschieden italienischer und deutscher Art und damit an der Verschiedenheit in der Wertabschätzung der reinen Schönheit und des Charakteristischen. Und noch etwas steigert die Größe der persönlichen That Dürers. Die italienische Malerei hatte seit ihrer ersten Lebensregung an monu-mentalen Aufgaben ihre Kraft erproben und entwickeln können. Und die Freskotechnik besonders mit ihrer prompten Arbeitsführung mußte auch untergeordneten Talenten eine gewisse kühne Zügigkeit der Hand geben, die dann von selbst zu einem größeren freieren Stil in Bezug auf Naturauffassung und Komposition führte. In Deutschland gab es auch in dieser Zeit höchsten Aufschwungs keine Wandmalerei und Dürer war nur aus sich selbst heraus, ja in heißem Ringen mit der Vergangenheit und Gegenwart, auf jene freie Höhe emporgedrungen.

Die beiden Tafeln waren Dürers letztes großes Künstlerbekenntnis, sie waren aber auch sein Mahnruf in den Kampf der Geister. Deutlich erläuterte er dies durch die aus den Schriften der Dargestellten gezogenen Sprüche, welche er unten an der Tafel anbrachte. Gegen rechts und links, gegen radikale Sektierer und gegen Laue und Träge,



Johannes und Petrus. Gemälde von Albrecht Dürer.
München, Pinakothek.

gegen die falschen Propheten jeder Richtung wendet er sich und warnt, abzuweichen vom Geiste der lauteren Christuslehre. Mancher andere künstlerische Plan kam durch Ungunst der Zeit über den ersten Entwurf nicht hinaus, doch auch im Entwurf verleugnet sich neben der Größe der Auffassung nicht die geläuterte, in einer freieren und darum einfacheren Wiedergabe der Natur wurzelnde Stil seiner letzten Jahre. Das gilt gleich von dem Ecce homo in Silberstiftzeichnung auf graugrundiertem Papier von 1522 in der Bremer Kunsthalle; der nicht gerade schöne Körper mit den hängenden Schultern und den langen Armen ist noch nicht frei von den individuellen Zufälligkeiten des Modells, aber der Schmerz ist in den geblähten Nüstern, in dem vibrierenden leicht geöffneten Mund, in den vorwurfsvoll blickenden Augen, in den dünnen das Haupt umflatternden Haarsträhnen mit erschütternder Macht zum Ausdruck gebracht. Eine Anbetung der Könige von 1524 in der Albertina in Federzeichnung und eine Verkündigung in leicht lavierter Federzeichnung in der Sammlung des Herzogs von Aumale sind dagegen von einer Anmut der Formengebung und einem unschuldsvollen Reiz der Stimmung, wie sie nur in den edelsten Werken italienischer Frührenaissance verbunden erscheinen, wie denn auch ein Engelkonzert von 1521 (in Federzeichnung) in der Sammlung Palgrave in London nur mit den musizierenden und tanzenden Engeln des Donatello und Luca della Robbia verglichen

werden kann. In den letzten Lebensjahren scheint dann den Meister der Gedanke beschäftigt zu haben, den höchsten Vorwurf christlicher Kunst, das jüngste Gericht, zum Gegenstand einer Darstellung zu machen. Eine Federzeichnung in der Sammlung Jurié in Wien von 1526, fünf Auferstehende darstellend, giebt einen Fingerzeig für diese Annahme. Ein jüngstes Gericht von Dürer! Ein stark visionärer Zug lag zweifellos in Dürers Wesen, schon seine Apokalypsis, in der er mit so viel Schwingenkraft dem Flug der Phantasie des Johannes zu folgen vermochte, beweist dies. Seine Schauenskraft hätte also ausgereicht, den Weg zum himmlischen Tribunal zu finden; dazu nun aber der tief religiöse Geist in ihm, seine schöpferische Gewalt und die gereifte Kunstanschauung der letzten Jahre, welches Werk hätten sie entstehen lassen!

Dürer starb plötzlich, am 6. April 1528; ein chronisches Leiden, das er aus den Niederlanden mit heimgebracht hatte, ließ seinen Tod wohl nicht unverhofft erscheinen. Eine Federzeichnung, die er bald nach seiner Heimkehr anfertigte, giebt Aufschluß über die Natur seiner Krankheit. Er hat sich darin nackt, bis auf die Schenkel sichtbar, dargestellt; seine Rechte deutet auf einen links zwischen Magengrube und Weiche gelb angelegten runden Fleck; auf dem Blatt oben liest man die Worte: „Do der gelb Fleck ist und mit dem Finger drauff deut, do ist mir we.“ Eine echte Ecce homo-Figur erscheint Dürer auf dieser Zeichnung. Die Klage der



Paulus und Markus. Gemälde von Albrecht Dürer. München, Pinakothek.

Besten in Deutschland war laut und aufrichtig; Melanchthon hatte recht, als er nicht dem Schmerze um den verstorbenen Freund, sondern dem Schmerz ob des Verlustes, den Deutschland erfahren, Ausdruck gab. Acht Jahre früher, genau am 6. April, war Raphael gestorben. Raphael und Dürer sind einander nicht begegnet, aber der Geist des deutschen Meisters hat doch den Italiener tief ergriffen, genugsam lassen sich Spuren Dürers in Raphaels Werken nachweisen; Ludovico Dolce berichtet auch, daß Raphael nicht anstand, die Holzschnitte und Stiche Dürers in seiner Werkstatt aufzuhängen. Und um dem deutschen Meister auch seine Hand zu weisen, sandte ihm Raphael 1515 einige Zeichnungen, von welchen eine mit Dürers erläuternden Worten: „1515. Raffahell de Urbin, der so hoch fom Pobst geacht ist gewest, der hat dyse nackette Bild gemacht und hat sy dem Albrecht Dürer gen Nornberg geschickt, dem sein Hand zu weisen," in der Albertina sich befindet. Als Dank sandte Dürer dem Urbinaten seine Kunstblätter und sein lebensgroßes Selbstporträt, das Raphael dann seinem Lieblingsschüler Giulio Romano vererbte.

Das Tagewerk, das Dürer hinterließ, hätte auch ein längeres Leben, als es das seine war, ausgefüllt, ohne daß der Vorwurf des vergrabenen Pfundes es hätte treffen können. Der Größe seines Genies entsprach die rastlose Arbeit, dem intuitiven Tiefblick die nie zu bändigende Lust des Forschens. Daß er in letzterer Beziehung auch steinichte Wege nicht scheute, beweisen seine „Underweysung der Messung mit Cirkel und Richtscheit" (1525) und seine vier Bücher von menschlicher Proportion (1528). Sein Leben ist rastloser Fortschritt und das Ergebnis desselben war die Befreiung der deutschen Kunst von jenem engherzigen Realismus, der über dem Haften an der Hülle zu oft das Wesen vergaß. Was Goethe Dürer und den übrigen Deutschen der älteren Zeit zum Vorwurf macht, sie hätten alle mehr oder weniger etwas Peinliches, indem sie gegen die ungeheuren Gegenstände die Freiheit des Willens verlieren, oder solche behaupten, insofern ihr Geist groß und demselben gewachsen ist — findet zum mindesten auf Dürers Reifezeit keine Anwendung mehr. Er erhebt sich über sklavische Abhängigkeit von der einzelnen Naturerscheinung und er bekämpft die Willkür, die hochmütig die Natur zu meistern sucht. Die Natur ist kein ungetrübter Spiegel der Schönheit, aber sie weist doch überall die Handspuren Gottes auf. Geht es an, die Größe und Idealität der Formen der Werke bester griechischer Zeit und des Zeitalters Raphaels aus der persönlichen Großheit heraus zu erklären, mit der die Schöpfer jener Werke an die Natur sich wandten? Gewiß, doch wer deshalb die großen nordischen Künstler tiefer stellte, der hätte vergessen, daß die Lebensformen, sowie auch die Ideale von Boden und Luft abhängig sind, wodurch eine Verschiedenheit in Beziehung auf Art, doch eben nicht auf Wert bedingt wird. Auch Dürer trat mit persönlicher Großheit an die Natur heran, hat die geringere reale Natur zur Höhe seines Geistes emporgehoben — aber die künstlerische Schöpfung des nordischen Künstlers sah dann doch anders aus, als die eines Phidias oder Raphael. Nicht in der Verklärung oder Steigerung der Form einer Erscheinung, sondern in der höchsten Wahrheit des Ausdrucks ihres Lebensinhaltes lag für ihn die Erhöhung der Natur. Die persönliche Großheit, mit der sich der nordische Künstler an die Natur wandte, war eben, dem Rassenaturell entsprechend, nicht ästhetischer, sondern ethischer Art. In diesem Ringen den Inhalt voll und ganz darzulegen,

mußte natürlich auch die Formensprache freier, edler werden, als sie es je gewesen, denn es galt über Zufall und Willkür hinaus das Gesetzmäßige der Organisation der Naturerscheinung zu erkennen. Das gilt, auch wenn man zugeben muß, daß der alte Holbein einzelne Werke geschaffen hat, mit deren Weichheit und Rhythmik der Linien, mit deren Farbenzauber kein Werk Dürers wetteifern kann. Kein Zweifel, das sanguinische Naturell Holbeins mit seiner lebhaften Anempfindungsfähigkeit kam in einzelnen Werken den Leistungen der italienischen Renaissance näher als Dürer, der doch auf Wegen wandelte, welche vielfach neben den Wegen der großen Italiener sich hinzogen. Aber dies eben ist das Unermeßliche der Leistung Dürers, daß er die deutsche Kunst frei machte, ohne sie heimatlos zu machen. Italien und der Niederrhein boten ihm fruchtreiche Anregungen, an die Wurzeln seines Schaffens konnten sie nicht greifen. Und wer nach der antikischen Art Dürers forschen wollte, der käme nur dazu, nachzuweisen, daß sein Auge sich die Antike gleich ins Deutsche umsetzte. Er suchte und schaute eben auch die Schönheit mit deutschen Augen, weil sein Charakter nicht kleiner war als sein Genie. Womit wir heute die Grenzen Dürerschen Künstlertums bezeichnen, damit ist haarscharf die Grenze bestimmt, wie weit unsere Blutmischung vorgeschritten, wie viel Antikisches und Italienisches seit jener Zeit sich dem deutschen Geschmack und dem künstlerischen Schaffen beigemischt hat. Von deutschem Boden, nicht aus Hellas oder Italien, ist darum der ästhetische Maßstab für die Künstlergröße Dürers zu holen. Mit solchem Maßstab aber gemessen, wird ihn auch das besonnenste und kühlste Urteil aus der Reihe der Kunstheroen nicht ausscheiden können.

* * *

Ein Künstler von Dürers Gewalt mußte mächtig in die Entwickelung der deutschen Kunst eingreifen; in die entlegensten Gegenden trugen seine Stiche und Holzschnitte Kunde von der Art seines Geistes; kaum kann man Schongauers Einfluß auf das fünfzehnte Jahrhundert dem Dürers auf das sechzehnte gleichstellen. Die Auseinandersetzung der einzelnen Künstler mit Dürer war verschieden, entsprechend eben der Stärke und Art ihres eigenen Naturells. Am innigsten war der Anschluß an Dürer natürlich in Nürnberg, wo Boden und heimische Überlieferung die persönliche Wirksamkeit unterstützten; doch auch noch auf Meister in Bayern, den Gegenden des Oberrheins wirkte sein Einfluß mit zwingender Gewalt; schwächer war dieser Einfluß in Schwaben, weil besonders in Augsburg seit dem älteren Holbein Künstler von selbständiger Größe nicht mangelten; im Norden Deutschlands fehlten die versprengten Anhänger nicht, doch blieb der Niederrhein den niederländischen Anregungen zugänglicher und in den östlichen Gegenden haben die Reformationskämpfe früher als anderswo das künstlerische Leben versiegen gemacht. Das, was hier gleichsam als Schulgut gelten darf, ist der Ernst, mit dem Dürers Gefolgschaft an die Natur herantritt, das Eifern nach schlichter Ausdrucksweise, ohne Rauhheit, aber auch ohne schönfärbende Phrase, die eingehende Charakteristik, die allerdings zu einer tiefen Aussprache inneren Lebens, wie sie Dürer in seinen Reifejahren zeigte, nie gelangte; ebenso können sie das eigentliche Individuelle von ihm nicht übernehmen, den Reichtum seines Geistes, die umfangreiche Leiter seiner Stimmungen. Nach anderer Seite blieben die begabten Schüler und Vorbilder doch auch wieder nicht an dem äußerlichen Kanon haften; ihre Zeichnung ward freier, bei einzelnen weicher, und mehr noch als bei Dürer trat bei

ihnen die zeichnende Behandlung hinter der malerischen zurück; zarter wurden die Übergänge, weicher wurde die Modellierung und das Mittel dazu ward die feinere Ausbildung des Helldunkels. Italien, das in dieser Richtung schon früher auf Augsburg gewirkt, dann durch eine ganz kurze Periode auch Dürer beeinflußt hatte, wirkte nun auch auf die Gefolgschaft Dürers, ohne daß freilich immer die Kanäle, welche diesen Einfluß vermittelten, bestimmt nachzuweisen wären.

Bevor von Dürers Nachfolgern, die als Schüler und Gehilfen seine Einwirkung erfahren hatten, gesprochen wird, sei des Wolf Traut gedacht, der ungefähr gleichalterig mit Dürer, vielleicht auch wie dieser in Wolgemuts Werkstatt gebildet, den Einfluß des höher Begabten auf sich wirken ließ. Wolf Traut war schon 1502 selbständig thätig; er starb 1520. Ein einziges Altarwerk, aus der Kirche zu Artelshofen bei Hersbruck herstammend (jetzt im Nationalmuseum in München), giebt Kunde von seiner künstlerischen Art. Auf dem Mittelbild ist die heilige Sippe dargestellt; auf den beweglichen Flügeln innen Laurentius und Stephanus, Christoph und Sebastian, außen je zwei männliche Heilige; die feststehenden Flügel zeigen Barbara und Katharina mit den Wappen der Stifter. Der Altar ist mit Jahreszahl 1514 und dem Künstlermonogramm WT bezeichnet.

Die Gestalten sind von sehr schlanken Verhältnissen, die Köpfe auffallend klein, aber eingehend durchgearbeitet; sein Frauentypus steht nicht hoch: hochstehende dünne Brauen, kräftige breitrückige Nase, großer Mund. Die Farbe ist klar, in den Gewändern kräftig; im ganzen steht sie Wolgemut näher als Dürer.

Von Dürers eigentlichen Schülern ist zuerst sein Bruder Hans Dürer zu nennen. Er war der jüngste der Geschwister, geboren am 21. Februar 1490. Als der Vater starb, war Hans erst zwölf Jahre alt; er lernte die Malerei in der Werkstätte seines Bruders, der bei ihm zugleich treulich Vaterstelle vertrat. Im Jahre 1515 war er noch Gehilfe Albrechts. Doch noch vor dessen Tode ging er nach Krakau, wo er von 1529 bis 1538 als im Dienste des Königs von Polen stehend urkundlich nachgewiesen ist. Mehr und mehr treten Zeugnisse seiner künstlerischen Thätigkeit ans Licht; daß sie aber so lange im Dunkel bleiben konnten, beweist doch nur, daß Hans Dürer nicht bloß kein Genie, sondern auch nur ein Talent ohne Kraft und darum ohne künstlerischen Eigenwillen gewesen ist. Der Name seines Bruders hat den seinen nicht verdunkelt, die Geschichte hat ihm kein Unrecht angethan — seine Werke bezeugen es, daß er leer und derb wurde, wo ihm der künstlerische Reichtum seines Bruders nicht zu Hilfe kam. Außer Zweifel steht Hans Dürers Beteiligung an dem Altarwerke, das Albrecht für Heller ausführte; in keinem Fall aber ging dieselbe über untergeordnete Gehilfenthätigkeit hinaus; am frühesten möchte man ihm die Ausführung der Bilder an den Innenseiten der Altarflügel (die Martyrien des heiligen Jakobus und der heiligen Katharina) nach Kompositionen Albrechts zuweisen. Sicher können wir seine Art aus 22 Randzeichnungen, die er für das Gebetbuch des Kaisers Maximilian ausführte, beurteilen. Ihre Entstehung wird mit dem Jahre 1515 richtig bezeichnet sein. Im wesentlichen spiegeln sie den gleichen Geist, die gleiche Stimmung wie Albrechts Randzeichnungen wieder; das mag nicht zum geringen Teil auf Albrechts Anteilnahme an den Entwürfen zurückführen. Daneben zeigt sich auch,

wie Hans in ununterbrochenem Umgang mit seinem Bruder all die Äußerlichkeiten von dessen Stil und Naturanschauung übernommen hatte; aber das war doch nur eine Gemeinschaft aus der Erziehung, nicht aus der Kraft heraus. Die Kluft zwischen Genie und Talent ist nicht zu überbrücken. Wo Hans Dürer mit freien Zügen zeichnen will, wird er nachlässig, und wo er eingehend die Form charakterisieren will, bleibt ihm etwas Dilettantenhaftes anhaften. Sein Formengefühl ist minder entwickelt, minder sicher, am stärksten nimmt man dies wahr, wenn er sich den Anschein der Flottheit giebt. Der Mangel an Bestimmtheit im einzelnen kann bei ihm bis zur Auflösung in Verschnörkelung gehen, man betrachte nur die Zeichnung der Finger, Zehen, der Nasen mit ihrer meist unmöglichen Nüsterbildung. Auch Albrecht zeichnete die Randverzierungen mit flotter Hand hin, aber aus den leichten, oft krausen Linien leuchtet ungetrübt die gesetzmäßige Bildung der Natur entgegen. Albrecht Dürer war geistreich, Hans ist manieriert. Am nächsten dem Geiste und der Form nach kommt Hans seinem Bruder in der köstlichen häuslichen Szene Bad des Christuskindes als Hauptdarstellung (Bl. 53 v), in den Puttenspielen (Bl. 49 v), dann in der Zeichnung zu Assumpta est Maria in coelum (Bl. 40 v) mit der von Cherubinen umschwebten knieenden Maria oben und den vier aufgeregten zum Singen sich anschickenden Putten unten (Bl. 40 v). Die Zeichnungen sind in violetter, zwei in dunkelgrüner und eine in gelbgrüner Tinte ausgeführt.*) Von Tafelbildern wurde ihm eine heilige Sippe in der Galerie zu Pommersfelden, bezeichnet mit H. D. 1518, zugeschrieben „im Geschmack des A. Altdorfer." Diese Zueignung gewinnt den Charakter der Bestimmtheit durch den Nachweis eines anderen Bildes in Krakau (Depot des polnischen Nationalmuseums im Tuchhaus), bezeichnet mit dem Monogramm HD und der Jahreszahl 1526, das der ganzen Sachlage nach nur Hans Dürer zugewiesen werden kann. Das Bild stellt den heiligen Hieronymus in seiner Waldeinsamkeit vor dem Kreuze knieend dar. Die Landschaft ist völlig im Geschmack Altdorfers. Dunkelgrüne Bäume, die gelben Lichter pastos in Punkten aufgesetzt, um die Blätter zu bezeichnen, hellblauer Himmel schimmert durch das Dickicht. Hieronymus ist halb entkleidet, die Farbe des Fleisches spielt ins Kupferrote. Die Ausführung des Bildes ist im ganzen sehr handwerksmäßig. Möglicherweise führt auf Hans Dürer auch das überlebensgroße, derb, fast roh gemalte Bild des Bischofs Petrus Tomicki zurück (regierte 1525—35), das sich im Kreuzgang der Franziskaner-Kirche in Krakau befindet.**)

*) Die Randzeichnungen des Hans Dürer befinden sich im Besançoner Teil des Gebetbuches Maximilians. Sämtliche sind in Lichtdruck der Abhandlung von Chmelarz a. O. beigegeben (Taf. 39—61). Vgl. auch Ch. Ephrussi, Albert Dürer et ses dessins, pg. 227 ff.

**) Maryan Sokolowsky, Hans Sues von Kulmbach, Krakow, 1883 4° (polnisch). Über Hans Dürer S. 63 ff. Ausführliche Notizen über die Werke des Hans Dürer und Hans Sueß in Krakau danke ich meinem Freund Herrn Dr. D. Burckhardt, Konservator der Kunstsammlung in Basel. In der Galerie Spada zu Rom ein Bildnis von 1511 mit obigem Zeichen, mäßig etwas mit Albrecht verwandt.

Die Brustbilder eines alten Mannes und einer jungen Frau, von 1509 bezeichnet, mit einem aus H und d (oder eher S) gebildeten Monogramm im Germanischen Museum (Nr. 252), die beide Hans Dürer zugeeignet wurden, haben die Verf. des neuen Katalogs bereits mit Recht als „oberdeutsch" bezeichnet. Auch das Bildnis des Kaspar Neumann in der Dresdener Galerie (Nr. 1882) von 1554 und mit dem Monogramm HD bezeichnet, wird, trotzdem daß es die Richtung der Schule

Zu den engen Hausgenossen A. Dürers und den Gehilfen seiner Frühzeit gehörten Hans Springinklee, Hans Leonhard Schäufelein und Hans Sueß aus Kulmbach. „Springinklee war bei Albrecht Dürer im Haus, da erlanget er seine Kunst, daß er im Malen und Reißen berühmt ward“ — berichtet Neudörffer; erhalten haben sich aber von diesem Springinklee nur Holzschnitte.*) Um so zahlreicher sind die Bilder des Schäufelein, obgleich auch er eine umfassende Thätigkeit für den Holzschnitt entfaltete.

Hans Leonhard Schäufeleins Vater war gegen 1476 aus Nördlingen nach Nürnberg gezogen; kaum später als 1480 wurde ihm dort Hans geboren. Vielleicht hat Schäufelein bei Wolgemut gelernt; als der junge Dürer seine Werkstätte einrichtete, trat Schäufelein als Gehilfe in dieselbe. Seiner wahrscheinlichen Teilnahme am St. Veiter Altar wurde schon gedacht. Im Jahre 1512 war er in Augsburg, 1515 zog er nach Nördlingen, wo er von 1539 auf 1540 starb. Auch Schäufeleins künstlerische Persönlichkeit ist kaum tief oder energisch zu nennen; aber eine starke Anempfindungsfähigkeit besaß er, einen entwickelten Sinn für das Reizende, Liebliche und eine sehr gelenke Hand. Von Dürer nahm er am meisten an, aber die gefällige Formengebung des Augsburgers blieb auf ihn doch nicht ohne Einfluß, und in der Farbe erreicht er in einzelnen Bildern den leuchtenden Goldglanz des älteren Holbein im Sebastianaltar. Gute Eingebungen und äußere Verhältnisse bestimmen den künstlerischen Wert seiner Werke, nicht eine folgerichtig aufsteigende Entwickelung. Doch auch das Beste, was er giebt, erfreut nur, ohne einen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen.

Vielleicht gehört seiner Jugend die Folge von sieben Bildern mit den sieben Schmerzen Mariens in der Galerie in Dresden an (Nr. 1875—81), die auf einen zwischen Wolgemut und Dürer noch schwankenden Künstler, der aber nicht ohne Leichtigkeit schafft, zurückweist. Aus dem Jahre 1508**) besitzt die Galerie des Germanischen Museums (Nr. 200) einen Christus am Kreuze und Johannes der Täufer und David in phantastisch beleuchteter Landschaft; Züge, die hier auftreten, blieben schon weiter für ihn typisch. Zerzaustes Haupt- und Barthaar giebt seinen Männerköpfen etwas Verstörtes; der Christuskopf ist nicht unschön, aber an geistigem Ausdruck steht er doch unendlich tief unter dem Christus Dürers, und auch in realistischem Sinne ist der Ausdruck des Leidens ein oberflächlicher. Ein Abendmahl von 1511 in der Berliner Galerie (Nr. 560) zeigt ihn in der Anordnung von dem Herkömmlichen abgehend, dabei aber in ganz genrehafter Auffassung befangen; ein umfangreicher Altar aus dem Jahre 1513 in der Klosterkirche von Anhausen, mit einer Krönung Mariens als Hauptbild, läßt mehr seine Handfertigkeit als seine Kunst bewundern. Das Beste, was er schuf, gehört seiner Nördlinger Zeit an, obgleich er auch hier seiner ganzen Art nach höchst ungleichmäßig sich zeigt.

A. Dürers zeigt, kaum auf Hans zurückzuführen sein. Es ist einerseits zu tüchtig für Hans Dürer, anderseits wäre es verwunderlich, wenn Hans Dürer aus einer zweiten Nürnberger Schaffensperiode so gar keine anderen Zeugnisse zurückgelassen hätte.

*) G. W. K. Lochner in seiner Ausgabe von Neudörffers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten Nürnbergs aus dem Jahre 1547 (Quellenschriften X) betont zugleich, daß seine Persönlichkeit urkundlich noch nicht festzustellen sei. Thausing (Dürer, 2. A. II. S. 132) wollte Springinklee die acht Zeichnungen mit dem Cranachzeichen in dem Münchener Teil des Gebetbuches Maximilians zuweisen, was mit Recht allenthalben Widerspruch erfahren hat.

**) So bisher angenommen, sicher sind jedoch nur die Zahlen 150 . . . (Scheibler).

Gleich im Jahre 1515 malte er im Rathaussaal in Nördlingen die Belagerung von Bethulia*) — denn so ist das Wandbild am richtigsten benannt, das in einer Reihe von Episoden die ganze Geschichte der Judith illustriert. Die Gliederung der Berg- und Flußlandschaft ergab getrennte Örtlichkeiten für die dargestellten Episoden, wobei aber erst völlig die Möglichkeit einer Gesamtwirkung verloren ging. Im Mittelgrunde zieht Judith mit den Mägden heran, eine Gruppe frischer, sinnlich reizender Frauengestalten und die reizendste von allen Judith selbst. Den Vordergrund nehmen drei Hauptgruppen ein: Holofernes mit seinem Gefolge, die Vorführung der Judith und Judith mit dem Haupte des Holofernes. Über das ganze Bild aber verstreute der Maler eine Fülle von anderen Figuren, marschierend, ruhend, schlummernd, bei den verschiedensten Verrichtungen dargestellt — alle gekleidet in die Modetracht der Zeit. Die Technik war ursprünglich Leimfarbe; die umfängliche Restauration wurde in Ölfarbe ausgeführt. Außer dem Monogramm des Künstlers trägt das Bild noch die Inschrift: Johannes Scheifelein pixit MDXV. Aus dem Jahre 1516 besitzt die Stadthaussammlung in Nördlingen eine sorgfältig durchgeführte und tiefempfundene Beweinung, aus gleichem Jahre die Pinakothek in München einen Ölberg (Nr. 264). Als Epitaph der Anna Brigels malte er 1515 die Tröstung der weinenden Frauen durch Christus, 1521 als Epitaph des Jörg Brigels die Himmelfahrt Mariens; ersteres Bild in der Komposition tüchtig und ausgezeichnet durch die reiche Hallenarchitektur, vor welcher die Episode sich abspielt, die Himmelfahrt zerfahren in der Komposition, aber von großer Kraft der Farbe, besonders in den Gewändern, die in Lichtreflexen schillern. Gleichmäßiger durchgeführt ist das gleichfalls aus dem Jahre 1521 stammende Zieglersche Altarwerk. Das Mittelbild, welches sich noch in der Georgskirche in Nördlingen befindet, stellt wiederum die Beweinung Christi dar; aus dem reichen landschaftlichen Hintergrund steigt der Kalvarienberg empor mit der episodisch behandelten Kreuzigung. Auf die Komposition der Beweinung dürften die Stiche des Mantegna eingewirkt haben. Zwei schmale Tafeln, die noch mit dem Mittelbilde verbunden sind, führen Paulus und einen anderen Heiligen vor; von den Flügeln des Altarwerkes rühren in der städtischen Sammlung einige Tafeln her — zunächst zwei mit Barbara und Elisabeth, dann wohl auch zwei andere mit dem heiligen Nikolaus und einem anderen Bischof-Märtyrer. Edleres als diese vier Tafeln hat Schäufelein nicht geschaffen; zarte Schönheit ist den beiden Frauengestalten, freie und doch eingehende Charakteristik den beiden männlichen Heiligen eigen; der milde warme goldige Ton der Farbe stellt diese Tafeln in unmittelbare Nähe von Holbeins des Älteren Flügeln des Sebastianaltares, die wohl auch unmittelbar auf den Künstler eingewirkt haben dürften.

Von einem umfangreichen Altarwerk, das er für die Kirche des Kartäuserklosters zu Christgarten malte, finden sich Stücke in München (Pinakothek Nr. 260—263), in der Galerie des Germanischen Museums (Nr. 206 und 207), Schleißheim (Nr. 157), die ihn aber von ungünstiger Seite zeigen — hier gemahnt er mehr an einen wenig begabten Nachfolger Wolgemuts, als an einen Nacheiferer Dürers und selbst in der

---

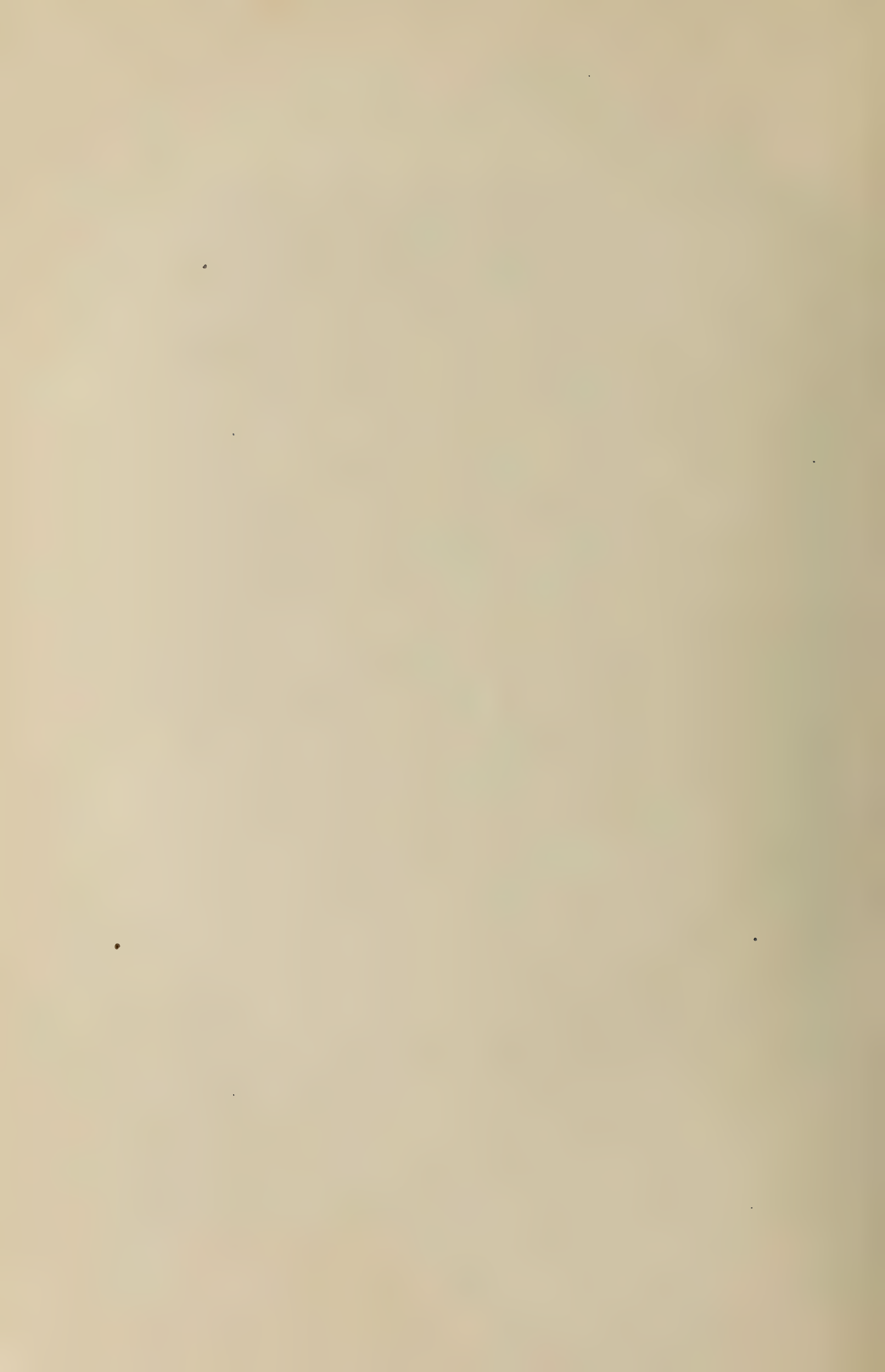
*) Die Skizze dazu aus dem gleichen Jahre und bezeichnet befindet sich in der Galerie des Germanischen Museums (Nr. 201).

Farbe ist er kalt und stumpf. Statt solche minderwertige Bilder weiter aufzuzählen, an welchen es in deutschen Sammlungen nicht fehlt, sei eines Werkes gedacht, das ihn als Illuministen zeigt, und in dem zugleich der Künstler von seiner liebenswürdigsten Seite sich äußert. Es ist dies das für den Grafen Karl Wolfgang zu Öttingen von 1537—1538 geschriebene und dann von Schäufelein mit Vollbildern und Randbordüren ausgestattete Psalterium im Berliner Kupferstichkabinett (Nr. 6). Der Einfluß der Randverzierungen im Gebetbuch Maximilians ist nicht zu verkennen, doch das Spiel der Phantasie ist ungezügelter, die Rücksicht auf den Text geringer. Die klassische Mythologie und die Tierfabel, Jagd und Krieg, das Leben der Straße und im Kloster liefern die Stoffe dem Künstler, die er mit spielender Leichtigkeit in ornamentalen Dienst stellt. Der religiöse Kampfeifer der Zeit findet seinen Widerhall in der satirischen Polemik gegen das Mönchsleben, wie wenn z. B. einmal der Teufel einem feisten Mönche den Wein fortnimmt. Auch die Landschaft an sich fehlt nicht und den Rahmen für alles geben die in skrupelloser Wahl verwendeten Formen der Renaissanceornamentik. Kein neuer Zug Schäufeleins tritt in der Psalterverzierung auf, doch der Künstler giebt darin das Liebenswürdigste, dessen er fähig ist. Dabei ist dann auch hier kein anderes Urteil zu gewinnen, als es bisher gewonnen ward: seine Phantasie ist leichtflüssig, aber ohne Tiefe, seine Formensprache gelenkig, oft anmutig, doch ohne Strenge und Gründlichkeit. Hier sei gleich des Sebastian Deig (bis gegen 1575 in Nördlingen thätig) gedacht, der sich an Schäufelein anschloß, ihm auch in seinen besten Arbeiten, z. B. in den beiden Bildern aus der Legende des heiligen Ulrich von Augsburg sehr nahe kommt (Schleißheim, Galerie Nr. 160—161), aber dann doch, besonders in seiner Spätzeit, in unglaubliche Roheit verfiel, wie seine zahlreichen Arbeiten in der Rathaussammlung in Nördlingen beweisen.

Reicher begabt, tiefer von Natur aus und strenger in den Anforderungen an sich selbst war ein anderer Gehilfe und Freund Dürers, Hans Sueß, genannt Hans von Kulmbach. Hans Sueß wurde ungefähr 1475 zu Kulmbach, einem Flecken in der Grafschaft Baireuth, geboren. In der Werkstätte des Jacopo de' Barbari, der ja allerdings in Nürnberg bereits wohlbekannt war, als er von 1500 an für mehrere Jahre seinen festen Wohnsitz da nahm, soll er seine Lehrzeit verbracht haben. Später arbeitete er wohl in der Werkstatt Dürers, mit dem ihn in Folge ein warmes Freundschaftsverhältnis verband. Im Jahre 1514 zog er nach Krakau; 1518 war er wieder nach Nürnberg zurückgekehrt, wo er auch bald darauf, im Spätherbst 1522, starb. Die beiden Hauptdenkmäler seiner ersten Nürnberger Schaffensperiode: eine Anbetung der Könige von 1511 (Berlin, königliche Galerie Nr. 596 A) und das Altarwerk im Chor der Sebalduskirche in Nürnberg von 1513, weisen genau die Einflüsse auf, unter welchen Hans Sueß sich entwickelt hatte. In der Anbetung der Könige bilden Palasttrümmer, durch welche der blaue Himmel hereinschaut und durch deren Bogen der Blick in eine heitere Hügellandschaft schweift, die Stätte des Vorgangs. Maria hält auf dem Schoß das nackte wohlgebildete Kind, welches mit den Händchen in dem Golde wühlt, das ihm der älteste König knieend darreicht. Knieend reicht auch der jugendliche Mohrenkönig die goldene Büchse mit Myrrhen hin, während der dritte König stehend von einem Manne aus dem Gefolge den mit Weihrauch gefüllten Pokal entgegennimmt, um ihn dem Kinde zu bieten. Neben diesem König steht ein Mann in



Anbetung der Könige. Von Hans von Kulmbach.
Berlin, Königl. Museum.



schlichter Kleidung, mit breitem gutmütigen Gesicht, in welchem man wohl den Künstler wird erkennen dürfen, während der Stifter in jenem Manne in pelzverbrämtem Mantel porträtiert zu sein scheint, dem Josef, der, an die Säule gelehnt, hinter Maria steht, die Hand reicht. Die Komposition ist ohne aufdringliche Regelmäßigkeit, klar und einheitlich; Maria mit dem Kinde bildet die Gruppe, wohin alles andere mit Spannung sich richtet. Die schlanken Körperverhältnisse der Formen lassen an den Einfluß des Jacopo de' Barbari denken, doch in der Charakteristik ist Hans Sueß echter Nacheiferer Dürers, in der Maria von liebenswürdiger Anmut, in den Männerköpfen ernst und streng. Die Färbung ist von hellem Ton, die Oberfläche von emailartigem Schmelz, bei sehr dünnem Auftrag. Wie Schäufelein liebt auch Sueß schillernde Seidenstoffe und den glitzernden Glanz von Gold und edlen Steinen, doch diese Vorliebe stört nicht die sanfte Harmonie des Gesamttons.

Der Entwurf für den Altar, den Sueß für Lorenz Tucher ausführte, geht, wie schon erwähnt wurde, auf Dürer zurück. Schon der Entwurf erschien wie ein Echo venezianischer Renaissancestimmung; Hans Sueß hat in gleichem Geiste das Werk ausgeführt — besonders gilt dies vom Mittelbilde. — Zwei schwebende Engel halten die Krone über Maria, fünf musizierende Engel (im Entwurf einer) sitzen zu ihren Füßen; zur Seite stehen Katharina und Barbara, edle Gestalten von magdlicher Anmut des Ausdrucks. Eine niedrige Mauerbrüstung zieht sich hinter der Gruppe hin, welche den Ausblick in eine heitere lichte Gebirgslandschaft freiläßt. Auf den Flügeln ist Laurenz Tucher, der das Werk in St. Sebald aufstellen ließ, mit männlichen Heiligen dargestellt. Die Färbung ist wieder von mildem harmonischen Ton. Im folgenden Jahre führte er die große Krönung Mariens, mit den Bildnissen der Stifter, aus, die sich in der kaiserlichen Sammlung in Wien befindet (Nr. 1600). Noch in demselben Jahre muß Hans Sueß seine umfangreiche Thätigkeit in Krakau begonnen haben. Die Zahl der von ihm an Ort und Stelle noch vorhandenen Bilder beträgt dreizehn. Zunächst vier große Tafeln in Hochformat (m 1,5 × 1) in der St. Johanniskapelle von St. Florian, mit Szenen aus dem Leben des Evangelisten Johannes: das Abendmahl, Johannes den Kelch segnend, Johannes auf Patmos und Johannes im siedenden Ölkessel. Die Komposition des Abendmahls hat gleich der Schäufeleins das Typische abgestreift, dafür aber eine würdigere Haltung als dort bewahrt. Christus sitzt im Vordergrunde links, in strengem Profil; das Haupt seines Lieblingsjüngers Johannes ruht an seiner Brust, während er dem gegenüber sitzenden Judas den Bissen reicht. Aufregung bis zur Wut gesteigert giebt sich in den Mienen und Bewegungen der beisitzenden Jünger kund. Im Vordergrunde rechts entnimmt ein Jünger einem Kühlgefäß einen Krug, um damit sein Trinkgefäß zu füllen — ein Motiv, welches dem Abendmahl der großen Passion Dürers entlehnt ist. Durch ein Fenster der Rückwand blickt eine hügelige und bewaldete Landschaft herein.

In der Segnung des Kelches sitzt der „Pontifex ydolorum" auf hohem etwas nach rechts vorgeschobenen Thron, dessen Stufen der jugendliche Johannes emporsteigt. Seine Linke hält den Kelch, die Rechte ist segnend über den Gifttrank gehoben. An den Stufen des Thrones liegen die toten Verbrecher, welche die Stärke des Gifttrankes erproben mußten, bevor der Hohepriester ihn dem Johannes kredenzen ließ; zur linken Seite wohnt staunendes Volk dem Hergang bei.

Das hervorragendste der Bilder ist Johannes auf Patmos, ein Werk, das an echt poetischer Stimmung auch noch der Darstellung Burgkmairs überlegen ist. Johannes unten, nach rechts gewendet, schreibend, und dabei leicht aufblickend; oben die Madonna mit dem Kind in Strahlenglorie, von Engelsknäbchen umgeben; das von ihr ausgehende Licht ergießt sich über die bergige Landschaft und den Wasserfall. Auf dem vierten Bilde öffnet sich eine Loggia in zwei Bogen, aus welchen der Präfekt mit seinem Gefolge auf die Marterszene herabblickt. Unten rechts steht der Kessel mit Johannes, um welchen herum drei Schergen thätig sind. Ein vierter Mann in langem Talar mit glattrasiertem Gesicht, der sich auch auf dem zweiten Bilde befindet, folgt als teilnehmender Zuschauer dem Hergang; die Krakauer Lokalforschung sieht in ihm den Maler des Werkes. Die Gestalten sind wie im Berliner Bild von schlanken, fast überschlanken Verhältnissen, die Köpfe von gediegener, im Geiste Dürers gehaltener Charakteristik, die Bewegungen maßvoll. Die Farbe ist im ganzen etwas tiefer als dort, Schillerfarben für die Gewandung wie dort beliebt, die Schatten im Fleische sind mit feinem grauen Ton angegeben.*) Ein Bild in der städtischen Galerie im Tuchhause stellt den Tod des Evangelisten Johannes dar. In der Mitte ein Altar, zu dem drei Stufen emporführen; vor diesem kniet der Evangelist, in priesterlicher Kleidung, mit dem Gesichte gegen den Beschauer gewandt. Ihm zur Linken und zur Rechten je ein Ministrant; der Vordergrund unterhalb des Altars ist angefüllt mit betendem Volk. Die Komposition dieses Bildes ist von besonderem Adel, die Verhältnisse der Figuren sind minder schlank, zahlreiche Köpfe sind porträtartig behandelt, die Färbung zeigt einen etwas bräunlicheren Ton als bei den früher genannten Bildern. Laut Bezeichnung entstand es 1516. Die hintere Sakristei der Marienkirche besitzt einen Cyklus von acht Bildern aus der Legende der heil. Katharina von Alexandrien, monogrammiert und laut Jahreszahl 1514 und 1515 entstanden. Auch diese Bilder waren ursprünglich Teile eines Altarwerkes; jetzt sind sie in das Getäfel der Sakristei eingelassen. Sie stellen dar: Katharina, knieend in wilder phantastisch beleuchteter Waldschlucht hat eine Erscheinung der Maria; die Disputation der Katharina mit den heidnischen Gelehrten; Katharina im Kerker; ihre Errettung vom Martyrtode durch das Rad; die Enthauptung der Königin; Vorbereitung zur Enthauptung Katharinas; Ausstellung der Leiche Katharinas und Katharina von Engeln zum Himmel getragen. Im ersten Bilde ist die Landschaft durch Lichtwirkungen, die an Grünewald erinnern, von besonderem Reiz; bloß die Umrisse der Stämme und Laubkronen der Bäume sind sichtbar; sonst ist alles in tiefem Dunkel gehalten. In der Disputation erscheint jener Gelehrte, der im Vordergrunde, über ein Buch gebeugt, im tiefen Nachsinnen dasitzt, einer Inspiration Dürers würdig. In dem Bilde, das die wunderbare Errettung der Katharina vom Tode durch das Rad darstellt, ist wieder die Landschaft von besonders liebevoller Ausführung. Die Komposition der Szene wiederholt einzelne Motive der Dürerschen Komposition auf den Flügeln des

*) Bartsch (Peintre-graveur VII, 484) erwähnt einen Holzschnitt Johannes auf Patmos, welcher HK bezeichnet ist. Ein Exemplar dieses seltenen Blattes besitzt die Baseler Sammlung. Die Komposition erinnert stark an die des Krakauer Bildes. Dr. D. Burckhardt ist deshalb geneigt, das Monogramm auf Hans von Kulmbach zu deuten.

Hellerschen Altars. Auf dem Bilde mit der Ausstellung der Leiche Katharinas bilden den Hintergrund wieder eine reiche Alpenlandschaft mit Schneebergen; der Himmel strahlt in hellem Blau und dahinziehenden leichten Wolken. Auch auf dem letzten Bilde des Cyklus erhöhen prachtvolle Lichtwirkungen, welche die Wolken regenbogenfarbig färben, die poetische Wirkung der Szene. Die Engel, welche den Leib der heiligen Katharina zum Himmel tragen, sind durchaus von Dürerschem Typus. Am Rande des Grabes, vor dem ebenfalls Engel Wache halten, findet sich das Monogramm des Künstlers KH mit der Jahreszahl 1515. Fast immer tragen die Figuren Zeitkostüm, Katharina stets ein rotes, viereckig ausgeschnittenes Kleid, ihre Zöpfe sind beiderseits aufgesteckt; ähnlich ist die Kleidung und Haartracht der Königin. Entschieden polnische Kostüme kehren oft wieder, so z. B. die Kostüme der Reiter in dem Bilde mit der Ausstellung der Leiche Katharinas. Die Landschaft ist in einem Geiste behandelt, die in Stimmung und Beleuchtung an Altdorfer gemahnt, im Aufbau aber großartiger als bei diesem ist. Beide Cyklen zeigen, daß Hans Sueß darin dem großen Stil seines Vorbildes Dürer nachstrebte, daß er sich mit Erfolg in dessen Kompositionsformen und dessen Art zu charakterisieren einlebte, daß er aber den daraus erwachsenden Forderungen aus eigener Kraft nachzukommen vermochte. Dabei verrät auch hier die Schmiegsamkeit der Formen (man vergleiche z. B. den Johannes im Ölkessel), welche über Dürer hinausgeht, den nachwirkenden Einfluß des Jacopo de' Barbari.*) An Gedanken- und Gestaltenreichtum wird Hans Sueß freilich nie mit Dürer verglichen werden können, sein Naturell ist auch weicher und biegsamer, aber innerhalb seines Bereiches steht er doch Dürer näher, als irgend ein anderer von dessen Nachfolgern. Es fehlt nicht an Bildern, welche in den verschiedenen Sammlungen dem Hans Sueß zugeeignet werden, doch nur wenige von diesen sind noch des Künstlers würdig, der die Altare von 1511, 1513 und die Krakauer Bilder geschaffen. Zu den besten gehören die Schmalbilder des heil. Josef und heil. Zacharias in München (Pinakothek Nr. 254—255), ebenda zwei Bilder mit Joachim und Anna, Wilibald und Benedict (Nr. 256 — 257), in der Galerie des Germanischen Museums Cosmas und Damianus (Nr. 193 und 194), und die fünf Darstellungen aus der Legende des heil. Petrus und Paulus in den Uffizien in Florenz (Nr. 713, 724, 729, 740, 748). Flüchtigere Arbeiten sind u. a. vier Bilder aus dem Marienleben in Leipzig, fünf ebensolche in Bamberg und Schleisheim und ein Rosenkranzbild in letzterer Galerie. Zwei bezeichnete Bildnisse von 1513 besitzt die Sammlung Weber in Hamburg, zwei gleichfalls bezeichnete von 1518

---

*) Hanc div .. virginis Katherin .. hist .... Johannes ... ... ensis c. vis faciebat Anno Dni 1515; Inschrift zu den Johannesbildern: Hanc divi Joannis apostoli historiam Johannes Sues civis norimbergensis complevit. Vgl. Sokolowski, a. O., der auch einige Abbildungen in Holzschnitt bringt. Ein Bild, das zum Katharinencyklus gehörte und sich früher in der Kapelle des Archipresbyters befand, ist heute verschwunden (vgl. Lebkowski, Marienkirche von Krakau, Mitt. d. k. k. Zentralkommission 1864, S. 106). Verschiedene Bilder in Krakauer Kirchen beweisen den nachwirkenden Einfluß des Hans Dürer und des Hans von Kulmbach; so gilt dies z. B. von dem Passionscyklus in der vorderen Sakristei der Marienkirche und den drei Apostelmartyrien (Petrus, Paulus, Johannes) in der Katharinenkirche der Vorstadt Kazimierz.

die Gräfin Herzfeld in Düsseldorf, ein anderes echtes Bildnis die Galerie in Wiesbaden.*)

Hans Dürer, Hans Sueß, Hans Schäufelein vertreten die älteste Generation von A. Dürers Schülern und Gehilfen; die jüngere Generation ist wiederum durch drei Namen vertreten: Georg Penz und die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham. Das ist ein kraftgenialisches Geschlecht, ungezügelt im Leben, revolutionär im Denken und dabei von rastloser aufreibender Thätigkeit. In der Reformationsbewegung standen sie auf der äußersten Linken, die in Nürnberg durch jene kleine Gruppe ungestümer Geister vertreten war, die in Thomas Münzer, der 1524 nach Nürnberg gekommen war, ihr geistiges Haupt sah. 1524 standen Penz und die beiden Beham in Nürnberg vor Gericht, als rationalistischen und sozialistischen Meinungen huldigend. Ihre Verantwortung war männlich, sie nahmen kein Mäntelchen vor: Gott kann nur empfunden, nicht bewiesen werden; alles Dogma ist danach Unwahrheit mit der Absicht zu täuschen. Alle drei wurden daraufhin aus der Stadt verbannt. Sie waren ziemlich gleichalterig, Sebald Beham war geboren 1500, Barthel Beham 1502, das Geburtsjahr des Penz wird auch kaum über 1500 zurückzusetzen sein.

Georg Penz erhielt schon im Jahre 1525 das Recht, sich in dem Nürnberg benachbarten Flecken Windstein niederzulassen; 1532 wurde er Ratsmaler, 1550 starb er in Nürnberg in dürftigen Verhältnissen. Penz war wie sein Genosse Sebald Beham vorwiegend auf dem Gebiete des Kupferstichs thätig, doch hat er auch auf dem Gebiete der Wand- und Tafelmalerei Hervorragendes geleistet. Die Verunstaltung, welche die Wandbilder im Rathaussaale erfahren haben, läßt es nicht mehr sicher stellen, ob Penz es gewesen ist, der 1521 den Auftrag erhalten hatte, Dürers Entwürfe auszuführen, dagegen sah noch Sandrart in Volkamers Lustgarten von ihm ein Zimmer in der Art ausgemalt, „als wäre das Zimmer noch offen und unausgebaut, die Zimmerleute aber geschäftig, die Zwerghölzer, Bretter und Tramen einzuziehen, andere sind in Arbeit, den Dachstuhl aufzuheben, verbinden den Bau, welches alles gegen den gemalten offenen Himmel mit Wolken und fliegenden Vögeln also natürlich erscheint, daß viel dadurch angeführt wurden;“ das erweist den Penz als Meister auf jenem Gebiete der Perspektivmalerei, die in Italien in Mantegna ihren ersten glänzenden Vertreter gehabt hatte. Die nicht zahlreichen erhaltenen Werke der Tafelmalerei zeigen ihn vorwiegend als Bildnismaler; und gerade im Bildnisse scheint er sein Eigenstes und Bestes gegeben zu haben, besonders in seiner Spätzeit. In der Spätzeit nämlich machte sich auch bei ihm der Einfluß der klassizistischen Schule Raffaels geltend, der ihn besonders in mythologischen und allegorischen Darstellungen etwas frostig werden ließ, im Bildnis dagegen den deutschen Naturalismus nur läuterte. Dresden besitzt von ihm die Bruchstücke einer Anbetung der Könige (königliche Galerie, Nr. 1883—1885). Das Bedeutendste davon zeigt den jugendlichen schwarzen König, stehend, von einem knieenden schwarzen Sklaven die Myrrhenbüchse entgegen nehmend, dann einen Teil des Gefolges, am Himmel der Stern, nach dem ein Weiser zeigt. Trümmer eines Palastes bilden den Vordergrund, im Mittelgrund erhebt sich ein Kastell, in blauer verdämmernder Ferne steigen die Türme einer Stadt empor. Wie bei

*) Vgl. Woltmann-Wörmann, Geschichte der Malerei III, S. 1117.

Kulmbach: auffallend schlanke Gestalten, diese aber frei und glücklich in der Bewegung, Schillerfarben in den prächtigen Gewändern, der Ton im ganzen tiefer als bei Hans Sueß. In diesen Bruchstücken findet sich Dürersche Blutwärme — frostig muten danach an Werke der Spätzeit, wie eine Urania in der Galerie von Pommersfelden von 1545 und eine Caritas Romana in der Galerie des Grafen Harrach in Wien von 1546.

Diesen Bildern gegenüber zieht man ihn noch als Kopisten vor, so in jenem



Georg Penz, Bildnis eines Goldschmieds.
Karlsruhe, Kunsthalle.

Hieronymus von 1544 in der Galerie des Germanischen Museums (Nr. 251), der nach einem Original des Qu. Masys geschaffen ist. Dagegen hat er im Bildnis gerade in seiner Spätzeit das Höchste geleistet, weil er den warmblütigen Realismus, der den deutschen Bildnismalern in den Fingern saß, mit der freien stilvollen Auffassung der italienischen Meister in glücklicher Weise darin zu verbinden wußte. Das Peinliche, Beschränkte der Ausführung weicht bei ihm einem freien, zügigen Vortrag; er charakterisiert auch im physiologischen Sinne eingehend, aber er zerlegt das Gesicht nicht,

man merkt nun, daß nicht bloß in Italien, sondern auch in deutschen Reichsstädten monumentale Charaktere dargestellt werden konnten. Zu diesem Eindruck trägt die einheitliche Farbenstimmung bei, die er mit Vorliebe aus einem helleren Graubraun herausarbeitet. Die Krone aller seiner Bildnisse ist das Kniestück eines Nürnberger Goldschmiedes oder Münzmeisters in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 130) von 1545. In behaglicher Stube auf rot gepolsterter Bank sitzt er, mit den Zeichen seiner Kunst in der Hand; über dem Wams trägt er eine prächtige pelzbesetzte Schaube — beides von schwarzer Farbe. Der fast kahle Kopf mit kurzem Bart, mit den scharf vor sich hin blickenden Augen, aufeinander gepreßten Lippen ist wie aus Erz gegossen, im Ausdruck von zäher Energie und gesammelter Kraft. Das Jahr vorher hatte Penz das Bildnis des Kunstgenossen Erhard Schwetzer aus Nürnberg gemalt und im gleichen Jahre mit dem Karlsruher Bildnis das Porträt der Gattin des Erhard Schwetzer (Berlin, königl. Galerie 582 und 587); ebenfalls aus dem Jahre 1545 rührt das Bildnis des österreichischen Feldhauptmanns Sebald Schirmer in der Galerie des Germanischen Museums (Nr. 252) her, ein Bild trefflich angeordnet und in Charakteristik und Ausführung von derber Kräftigkeit. Aus dem Jahre 1543 besitzt die kaiserl. Sammlung in Wien (Nr. 1633) das Brustbild eines jungen blondbärtigen Mannes in dunkler mit braunem Pelz verbrämter Schaube und aus dem Jahre 1534 findet sich in der königl. Galerie in Berlin (Nr. 585) das Bildnis eines jungen Mannes in schwarzem Barett und schwarzer Schaube, in nachdenklicher Haltung vor einem mit grünem Teppich bedeckten Tisch sitzend; an der halbrund gebogenen Wand des Hintergrundes wird der Schatten des Dargestellten sichtbar. Mit dem Durchgläsen und Scheinen in Gläsern, Wässern, Feuern und Spiegeln ist er sehr künstlich und in der Perspektive sehr erfahren — an diese rühmenden Worte Neudörffers denkt man bei solchen Feinheiten des scharf beobachtenden Künstlerauges. Von dem leidenschaftlichen Erkenntnistriebe der Zeit hatte Penz sein gut Teil mitbekommen und ihm auf künstlerische Art, in der Energie der Beobachtung innerer und äußerer Natur Rechnung getragen.

Von den Brüdern Beham hat Hans Sebald Beham sich fast ausschließlich der Illustration zugewandt; zum mindesten haben sich von ihm außer seinen zahlreichen Kupferstichen und Holzschnitten nur Miniaturen, dann eine in Öl gemalte Tischplatte mit Sicherheit nachweisen lassen.*) Auch Sebald Behams Verbannung aus Nürnberg währte nicht lange; 1528 befand er sich wieder dort; 1530 war er in München. 1531 wieder in Nürnberg, wo er gemeinsam mit Niklas Glockendon ein Gebetbuch für den Kardinal Albrecht von Brandenburg mit Miniaturen schmückte; 1534 vollendete er für den gleichen Mäcen die Bemalung einer Tischplatte und noch im gleichen Jahre zog er nach Frankfurt a. M., wo er als Stecher und Zeichner für den Holzschnitt eine reiche Thätigkeit entfaltete und 1550 starb. Von den acht blattgroßen Miniaturen im Gebetbuch des Kardinals Albrecht (Aschaffenburg, kgl. Bibliothek) tragen vier das Monogramm HSB des Hans Sebald Beham, nämlich die Beichte (Bl. 21), die Bußübung (Bl. 28), die Andacht vor dem Altar (Bl. 54) und die Kommunion (Bl. 65); dazu kommen dann noch zwei, von welchen die Messe (Bl. 56) mit Sicherheit und die Messe des heil. Gregor mit Wahr-

*) Ad. Rosenberg, Sebald und Barthel Beham, zwei Maler der deutschen Renaissance, Leipzig 1875 und W. v. Seidlitz im Allgemeinen Künstlerlexikon III. S. 311 ff.

scheinlichkeit für ihn in Anspruch genommen werden können. In der Darstellung der Beichte ist die feine Seelenmalerei hervorzuheben; in der Buße die Energie im Ausdruck widerstreitender Empfindungen. Die Komposition ist stets klar und wohl abgewogen, die Charakteristik eingehend und eines Nacheiferers Dürers nicht unwürdig; die Gewandung zeigt großen einfachen Wurf, die Farbe ist kräftig — kurz man hat in den Miniaturen Sebalds Meisterleistungen der Buchmalerei vor Augen.*) Diese



Hans Sebald Beham: Selbstbildnis.
Zeichnung: Wien, Albertina

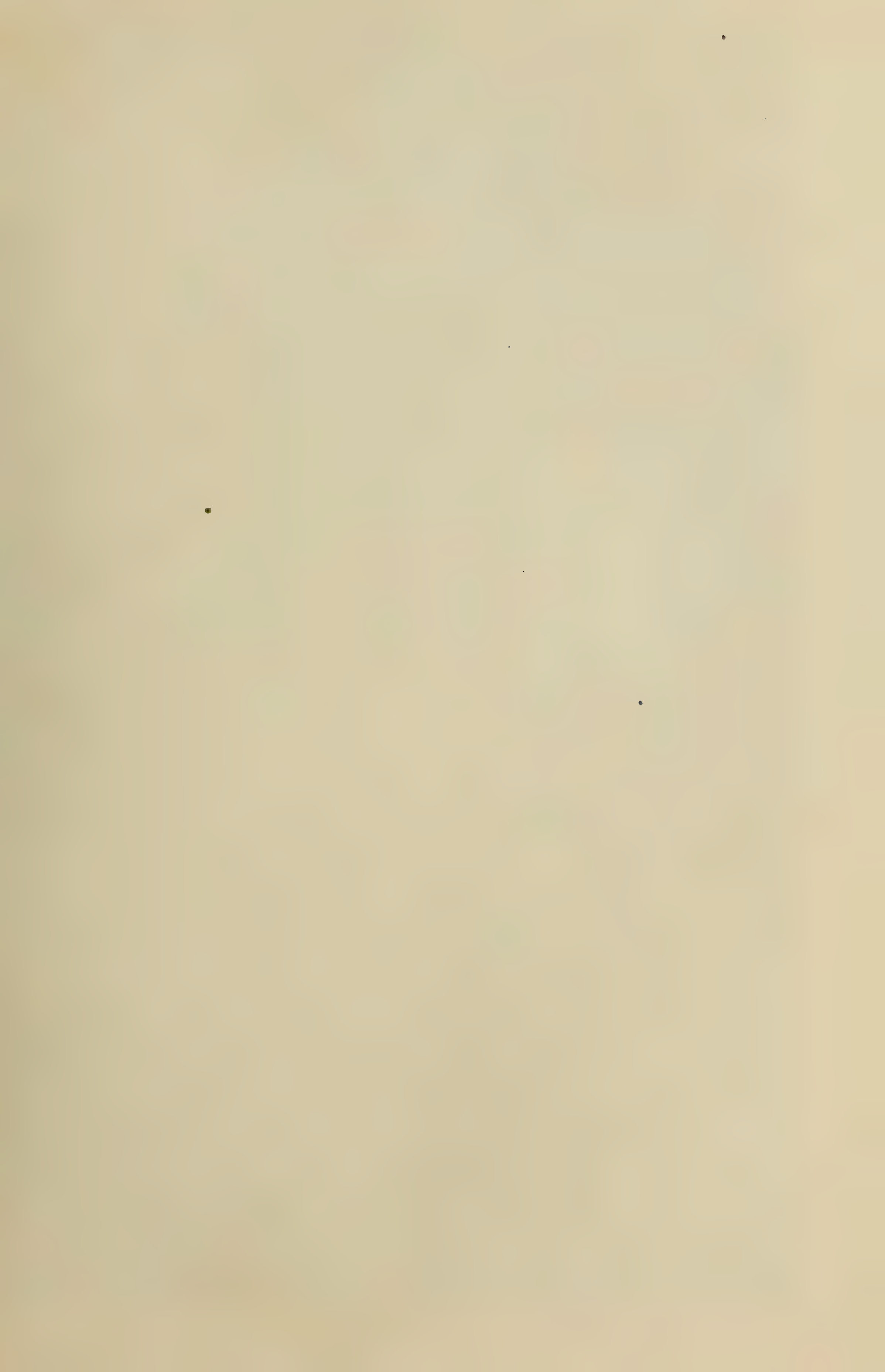
ausgezeichneten Blätter mögen Kardinal Albrecht bewogen haben, den Sebald Beham mit der Bemalung jener Tischplatte, die sich jetzt im Louvre befindet, zu betrauen. Die fast quadratische Tischfläche ist durch zwei Diagonalen in vier Felder geteilt, von welchen jedes eine Szene aus dem Leben Davids enthält: die Heimkehr Davids nach siegreicher Schlacht, das Bad der Bathseba (der eigentliche Zuschauer ist Kardinal Albrecht, der an die Brüstung des Bassins umgeben von seinem Gefolge sich lehnt,

*) Abbildungen der Beichte und der Andacht vor dem Altar bei Merkel, Die Miniaturen und Manuskripte der kgl. bayr. Hofbibliothek in Aschaffenburg (Aschaffenburg, 1836).

während David auf einen entfernten Balkon verwiesen ist), der Tod des Urias und die Strafpredigt des Propheten Nathan.

Prächtige Renaissancebauten geben die Bühne für diese Hergänge, die Zeichnung ist sicher, die Farbe ist von klarem goldigen Ton. Von Handzeichnungen sei die eines nackten Mannes in Berlin erwähnt, weil sie den Einfluß der Kupferstiche der Schule des Mantegna auf Sebald Beham beweist, dann das geistsprühende Selbstporträt des Künstlers in der Albertina als eines der köstlichsten deutschen Künstlerbildnisse jener Zeit hervorgehoben.

Auch Barthel Beham scheint nicht lange das Wanderleben geführt zu haben; schon gegen Ende der zwanziger Jahre war er in München und 1530 stand er bereits mit Sicherheit im Dienste der Herzöge Ludwig und Wilhelm IV. von Bayern. Wahrscheinlich wanderte er schon vor 1530 zum erstenmal nach Italien; eine zweite Reise dahin trat er 1540 an; er starb während derselben noch im Jahre 1540. Auch Barthel Beham war als Kupferstecher thätig, doch seine eigentliche Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Malerei. Der Dürerschen Art gesellte sich früh italienischer Einfluß, doch nicht unverarbeitet tritt der letztere zu tage. Er liebt sinnlichen Reiz und Frische der Formen und Farben; daher sind seine jugendlichen Frauenköpfe weicher, die weiblichen Formen voller gebildet, als die deutsche Malerei es bisher that; daher seine Vorliebe für prachtstoffige farbenschillernde Gewänder und für pomphaft aufgebaute Architekturen, in welchen antike und italienische Formen eine phantastische Abwandlung erfahren. Sein Formenideal steht dabei freilich nicht viel höher als die seiner Genossen. Die Vorliebe der ganzen Dürerschen Richtung für etwas kurze Köpfe teilt auch er; die Nase ist stumpf mit kräftig ausladenden Flügeln, der Mund bei den Frauen voll und üppig, das Kinn kurz, bei den Frauen klein. Auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit steht die Findung des Kreuzes, die er 1530 für Herzog Wilhelm malte und mit seinem vollen Namen bezeichnete. Die Komposition wird von prächtigen Renaissancebauten umrahmt; im Mittel- und Hintergrund sind die einzelnen Episoden der Kreuzlegende verstreut, die Hauptdarstellung führt die Episode der bewiesenen Wunderkraft des Kreuzes durch Auferweckung einer verstorbenen Frau vor. Trotz der großen Figurenzahl ist die Komposition nicht verworren. Der Mittelpunkt derselben ist die Frau, welche, von Tüchern umhüllt, auf einer Tragbahre ruht und nun eben die Augen aufschlägt. Um sie herum zunächst geistliche und weltliche Würdenträger, dann zahlreiche Zuschauer — alle das Staunen, die Neugier, die hingebungsvolle Andacht in verschiedenen Abstufungen zur Schau tragend. Unter den Frauen sind einzelne von großem Reiz, und jene junge Frau im Vordergrund mit dem blonden geringelten Haar verleugnet die künstlerische Herkunft aus Venedig nicht; die Köpfe der Männer sind echt nürnbergisch, selbst Wolgemutsche Typen fehlen nicht ganz. Eine große Farbenpracht ist über das Bild ausgegossen. Die Architektur des Vorder- und Mittelgrundes ist von warm bräunlichem Ton, die Kolonnaden ahmen Porphyr nach, der Himmel strahlt in kräftigem Blau. Der Fleischton ist bald leicht rosa, bald ins Bräunliche gehend, immer gut vertrieben, so daß das Fleisch nicht jene lockere Struktur besitzt, wie dies bei der gleich zu nennenden Gruppe von Werken der Fall ist. Der Vorliebe Barthel Behams für prächtige Damast- und Seidenstoffe mit schillernden, glänzenden Farben, die hier vollauf zur Geltung kommt, wurde schon gedacht. Paolo Veronese war, als das Bild entstand, zwei Jahre alt; und doch





Auflegung des Kreuzes. Von B



Beham. München, Pinakothek.



wurde auf deutschem Boden kein Werk geschaffen, das in Haltung und Stimmung gerade jenem Künstler so nahe kommt; ein Fingerzeig, daß Barthel Beham jene Meister in Oberitalien kennen gelernt hatte, in welchen Paolo Veronese nachher wurzelte. An dieses Hauptwerk schließt sich eine Gruppe von Arbeiten, die für Kirchen in der nördlichen Bodenseegegend entstand; Graf Gottfried Werner von Zimmern und dessen Frau waren zumeist die Auftraggeber. An gleichmäßiger Durchbildung können diese Arbeiten mit dem Bilde in München nicht wetteifern; sie stehen zu ihm in einem Verhältnis wie Werkstattbilder zu ganz eigenhändigen des Meisters. Dabei kommt allerdings auch in Betracht, daß die italienischen Erinnerungen vor den Anregungen, welche täglich die Heimat gab, allmählich verblassen mochten; auch Dürer trat wieder stärker in den Vordergrund. Dem Münchener Bilde am nächsten steht der Altar von Meßkirch, dessen Mittelbild, eine Anbetung der Könige, sich noch an Ort und Stelle befindet (Schloßkirche von Meßkirch), während die Flügelbilder teilweise in der Galerie zu Donaueschingen aufbewahrt werden (Nr. 73—75). In reicher Ruinenarchitektur nimmt das Christuskind die Huldigung entgegen; seitwärts hinter einer Holzbrüstung steht Josef, in leuchtend rotes Gewand gekleidet. Verhältnisse der Körper, Typen entsprechen jenen im Münchener Bilde, einzelnes, wie der Josef, ist ganz Dürersches Eigentum. Charakteristisch sind die Hände: sie sind kurz und auffallend dick, die Gelenke der Finger etwas geschwollen. Die Handbildung trat schon im Münchener Bilde auf, nur spitzte sie sich jetzt zur Manier zu. Die Färbung entspricht der im Münchener Bilde, nur der Fleischton ist etwas heller (ins Rosa gehend) geworden, mit violettem Schatten. Die Modellierung ist noch sehr sorgfältig. Auf den Flügelbildern ist die heilige Magdalena, dann Johannes der Täufer mit dem Stifter Gottfried Werner von Zimmern, und Johann d. E. mit der Gemahlin des Stifters, der Gräfin Apollonia Henneberg, dargestellt. Das Rosa des Fleischtons, die schillernden Gewandfarben sind auch hier vorhanden, doch herrscht hier nicht das gleiche Maß sorgfältiger Ausführung wie auf dem Mittelbilde. Zu diesem Altar gehörten vielleicht auch die Bilder des Christophorus und Andreas, welche im Privatbesitz in Würzburg (Hofrat Rynecker) sich befinden. Gleichfalls in der Galerie zu Donaueschingen befindet sich ein kleiner Flügelaltar, der laut Inschrift 1536 für den Grafen Zimmern entstand. Auf dem Mittelbilde die Herrlichkeit Marias, auf den inneren Seiten der Flügel das Stifterpaar, auf den äußeren der Ölberg. Er trägt durchaus die Züge des gleichen Künstlers und die Renaissancekanten auf dem Stifterbilde weisen unmittelbar auf das Kreuzwunder hin. Ein anderer kleiner Flügelaltar in der gleichen Sammlung, der wie der vorige aus Schloß Wildenstein stammt, zeigt auf dem im Geschmack italienischer Renaissance verzierten Mittelbilde die heilige Anna selbdritt, auf prächtigem Throne sitzend, mit zwei weiblichen Heiligen zur Seite, auf den Flügeln sind fünf männliche Heilige dargestellt. Von mehreren anderen Tafeln, die sich hier befinden, kann ihm selbst höchstens noch ein Kalvarienberg mit dem terrassenförmig sich aufbauendem Jerusalem im Hintergrund zugeeignet werden. Aus der gleichen Gegend stammen mehrere Tafeln in der Berliner Galerie, die wohl Reste eines Flügelaltares sind: Katharina, Paulus und Agnes (Nr. 619 A), dann Krispin und Krispinian (Nr. 619 B), ferner ein Ölberg (Nr. 631) mit dem Seitenstück dazu, eine Kreuztragung in der Galerie des Germanischen Museums (Nr. 185). Auf die Flügel eines Altärchens im Museum

in Sigmaringen (Nr. 179) malte der gleiche Künstler sorgsam auf Goldgrund vier weibliche Heilige; die kräftigen runden Gestalten, der rosige Fleischton zeigen den Typus des Meisters in liebenswürdigster Ausprägung. Besonders in solchen kleinen Stücken bethätigt der Meister wieder die eigene Hand, der Farbenton ist dann klar und heiter, der Vortrag flüssig und zart. Zu den zahlreichen Schulbildern dürfte wahrscheinlich schon der Flügelaltar in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 98) mit der Geißelung als Mittelstück, dann das große Altarwerk in der kaiserl. Sammlung in Wien (Nr. 1468) gehören, während der Todessprung des Curtius*) (München, Pinakothek, Nr. 269) von 1540 in der Komposition doch wohl noch auf Barthel Beham selbst zurückführt, nur die harte Färbung wird auf Schülerhände, die das Bild nach des Meisters Fortgang oder Tod vollendeten, zurückzuführen sein. Eine nicht minder umfangreiche Thätigkeit entfaltete Barthel Beham als Bildnismaler. Für die Ahnengalerie (jetzt im Schloß Schleißheim) malte er fünfzehn Bildnisse bayerischer Fürsten,**) von welchen freilich einzelne von handwerksmäßiger Herstellung die künstlerischen Eigenheiten und Vorzüge Behams nur schwer erkennen lassen. Von sorgsamer Ausführung dagegen ist das Bildnis des Herzogs Philipp von 1534 (Schleißheim, Galerie, Nr. 176), dann das Brustbild des Kurfürsten Otto Heinrich von der Pfalz, gleichfalls von 1535, in der Galerie in Augsburg, beide von lebensvollem Ausdruck, breiter Malweise und dabei doch eingehender Modellierung. In solchen Bildnissen steht er Penz sehr nahe, verbindet wie dieser eingehendes Studium der Natur und des Charakters mit einer an die venezianischen Porträtisten gemahnenden freien und dem Wesentlichen zugewandten Auffassung. Man findet da Sandrarts Lob nicht übertrieben, „daß etliche Contrafäte von seiner Hand an Kunst und Zierlichkeit keinem weichen.“

Schäufelein, Sueß, die Behams, Penz sind nur die Hauptträger der Dürerschen Richtung, die in Nürnberg selbst ihren Mittelpunkt hatte; Nürnberg war überreich an Künstlern und Dürers Überreichtum an Gestalten und Ideen und seine wie selbstverständlich erscheinende Formensprache wirkten auf jede Künstlerphantasie mit zwingender Gewalt. Auch die Illuminierkunst — die Buchmalerei —, welche damals in Nürnberg ihren Vorort hatte, kopierte und richtete sich für ihre Aufgaben den Gestaltenkreis Dürers zu. Eine große Zahl von solchen Illuministen zählt Neudörffer auf; für eine Geschichte der Entwickelung der Malerei haben sie keine Bedeutung. Höchstens sei hier der Familie Glockendon gedacht, von welcher der schon genannte Niklas Glockendon die ausgebreitetste Thätigkeit entfaltete. Doch ist er über eine rein äußerliche Nachahmung Dürers nicht hinausgekommen; gerade seine beiden bezeichneten Bilder in demselben Gebetbuch, wofür Hans Sebald Beham malte, beweisen, daß er nur das Handwerk verstand, daß ihm aber alles, was den Künstler macht, fehlte. Oft kopierte er ganze Blätter Dürers, und die schönen leuchtenden Farben ersetzen dann nicht die Verflachung der Formengebung, die Unsicherheit der Zeichnung. Beweis dafür sind die Miniaturen des Meßbuches, das er 1524 für 500 fl. für den Kardinal Albrecht von Brandenburg malte (Aschaffenburg, kgl. Bibliothek), und dann das aus dem gleichen Jahre herrührende Neue Testament in der Bibliothek zu Wolfenbüttel.

*) Dort Burgkmaier genannt; vgl. Scheibler im Repertorium X, S. 295 ff.

**) Stiche dieser Bildnisse von J. A. Zimmermann, Series imaginum augustae domus Boicae, München 1793, fol.

Dürers Einfluß war, wie schon angedeutet wurde, nicht auf den Bann Nürnbergs beschränkt, nach allen Richtungen hin wanderten seine Stiche und Holzschnitte und bestimmten gleichsam den Sehwinkel des Künstlerauges. Das war auch am Oberrhein der Fall. Was die künstlerische Auffassungsweise der Naturformen betrifft, so hat



Beham: Aus dem Gebetbuch des Kurfürsten Albrecht von Brandenburg.
Aschaffenburg, Schloß-Bibliothek.

Dürers Einfluß den Schongauers geradezu abgelöst; aber daneben machte sich in diesen Gegenden ein Element geltend, das der Dürerschen Kunstweise fremd war: das Malerische im eigentlichen Sinne des Wortes. Der Führer dieser Koloristenschule war Mathias Grünewald. Tiefes Dunkel ist über das Leben dieses Künstlers, der neben Dürer den stärksten Einfluß auf die deutsche Malerei des sechzehnten Jahrhunderts gewann, gebreitet. Schon Sandrart klagte: „Es ist aber zu bedauern, daß dieser ausbündige

Mann dermaßen mit seinen Werken in Vergessenheit geraten, daß ich nicht einen Menschen mehr bei Leben weiß, der von seinem Thun mir eine geringe Schrift oder mündliche Nachricht geben könnte." Und so vermag auch Sandrart nur zu berichten: daß er sich meistens zu Maynz aufgehalten, und ein eingezogenes melancholisches Leben geführt und übel verheiratet gewesen; „wo und wann er gestorben, ist mir unbekannt, halte doch dafür, daß es um Anno 1510 geschehen." Nicht um vieles hat sich die Kenntnis von dem Leben dieses Künstlers bereichert. Wahrscheinlich war Aschaffenburg sein Geburtsort und sicher waren dieser Ort und Mainz die Hauptstätten seines Wirkens.*) Sein Geburtsdatum wird zwischen 1470 und 1480 fallen, die Spuren seiner Thätigkeit gehen bis 1525. Ein wie dichter Schleier nun aber auch die menschliche Persönlichkeit Grünewalds verhüllen mag, als Künstler ist er ein Charakter von schärffster, weil eigenwilligster Prägung. Sandrart stellt den Menschen als melancholischen Sonderling hin; die künstlerischen Leistungen widersprechen dem nicht, sie zeigen den Künstler in den wichtigsten Ausdrucksmitteln ohne Vorfahren, als mächtigen Wegbahner für sich und andere. Jenes Werk, in welchem sich voll und ganz die Individualität Grünewalds offenbart, und zwar in so scharf ausgesprochener Eigenart, daß alle zweifelhaften Leistungen nur im Vergleich zu jenem die Probe auf ihre Echtheit geben können, ist der aus der Präzeptorei Isenheim i. E. herrührende Altar im Museum in Kolmar. Der Altar, der jetzt auseinandergenommen, war ein Wandelaltar. Hinter Doppelflügeln befand sich im Innern die Holzstatue des sitzenden heiligen Antonius, des Einsiedlers, des Patrons der Präzeptorei, zwischen Hieronymus und Augustinus; die vier beweglichen und die beiden feststehenden Flügel dagegen und die Staffel waren mit den Malereien Grünewalds bedeckt. Bei geschlossenen äußeren Flügeln war die Kreuzigung sichtbar, wurden die äußeren Flügel geöffnet, so sah man auf deren inneren Seiten die Verkündigung und die Auferstehung, auf den geschlossenen inneren Flügeln aber die Geburt des Herrn; öffnete man die inneren Flügel, so erschienen zur Seite der Holzstatue des heiligen Antonius die Versuchung des Heiligen und sein Gespräch mit dem heiligen Einsiedler Paulus. Auf den feststehenden Flügeln waren der heilige Antonius und der heilige Sebastian, auf der Staffel die Grablegung Christi dargestellt. Wenn man die Einzeldarstellungen des heiligen Antonius und des heiligen Sebastian, dann das Gespräch des Antonius mit Paulus ins Auge faßt, so fehlen Beziehungen zu Dürer nicht; aber sie gehen doch mehr aus gleicher Gesinnungsweise und gleicher Kraft hervor, als daß sie auf einen eigentlichen Schulzusammenhang wiesen. In diesen Gestalten geht Grünewald der Natur mit gleichem Ernst zu Leibe, wie es Dürer that und mit gleichem Meistererfolg. Sebastian ist nicht unter den Zuckungen des Schmerzes dargestellt, er hält nur als Symbol des Martyriums das Bündel Pfeile in der Hand; so konnte der Künstler hier einen gesunden Mannesleib in der Blüte der Kraft (der Oberkörper ist ganz entblößt) vorführen, wogegen er in dem bis zum Skelett abgemagerten Leib des Paulus die Hinfälligkeit des Alters und die Askese mit gleicher der Natur abgelauschter

*) Die Bezeichnung Mathes von Oschenburg (Aschaffenburg), die Grünewald in frühen Nachrichten führt, stellt Aschaffenburg noch nicht als seinen Geburtsort sicher; es wird damit nur gesagt, daß er dort als Künstler sein Heim gehabt habe. Zu denken giebt es, daß er seinem Künstlermonogramm, das zweimal vorhanden, ein N folgen läßt, das man doch am leichtesten als auf seinen Geburtsort bezüglich deuten könnte. MG. MG. N.

Treue schilderte. Doch bei solcher Treue sinnlicher Schilderung hat der Ausdruck geistigen Lebens keine Einbuße erlitten. Sebastians bartloser energischer Männerkopf zeigt verhältnismäßig am wenigsten geistige Bewegung, schon mehr der Kopf des Antonius, dessen Typus mit dem langen zweigeteilten Bart der gleiche ist, wie ihn Schongauer für das Kloster Isenheim gemalt hatte, der aber im übrigen im Sinne einer vorgeschrittenen Naturalisierung durchgebildet worden ist. Auf der Höhe lebensvoller Charakterschilderung steht das Zwiegespräch des Paulus mit Antonius; Paulus mit dem aufwärts gewandten, unter buschigen Brauen hervorschlagenden Blick, der gefurchten Stirne, den eingefallenen Wangen, den blassen Lippen, ist die ergreifende Verkörperung geistiger Kraft und körperlicher Hinfälligkeit; Antonius folgt mit dem ausdrucksvollen Mienenspiele des Südländers der Auseinandersetzung des Paulus. Am meisten in seinem Element war aber der Künstler, wenn es galt, die Natur in stärkster Bewegung zu schildern. Im Ausdruck heftigsten Leidens und überirdischer Verzückung, wo alle Nerven in Anspannung, alle Muskeln in Schwellung sich befinden, kann er sich nicht genug thun. Seinem „Gekreuzigten" ist keine Wunde erspart, welche die Geißel vor der Kreuzigung dem Körper schlug; krampfhaft sind Finger und Zehen auseinander gespreizt, das herabgesunkene Haupt zeigt die ganze entsetzliche Entstellung, welche unerhörtes physisches Leiden, das kein Schimmer himmlischen Trostes und keine Spur stoischer Ergebung milderte, hervorgebracht hat; die Italiener hätten dem Künstler, wie einst dem Brunellesco, zugerufen: du hast einen Bauer an



Mathes Grünewald: Heil. Sebastian.
Kolmar, Museum.

das Kreuz geschlagen, wenn ihre Kritik nicht vor der dämonischen Kraft der Schilderung solchen Leidens verstummt wäre. Und so ist es nur voll begründet, wenn Magdalena, vor dem Kreuze mit aufgehobenen Händen knieend, in mitfühlendem Schmerz aufschreit, und wenn Maria ohnmächtig, einer Leiche gleich, in die Arme des Jüngers Johannes sinkt. Ruhig steht nur Johannes der Täufer neben dem Kreuz, mit dem Buch in der Hand, und auf das Kreuz weisend, also erinnernd an die Unabwendbarkeit dieser Opferthat, wenn die Menschheit gerettet sein sollte. In der Beweinung Christi herrscht die gleiche Stimmung. Der Leib Christi mit den ganz schlaff gewordenen Muskeln zeigt schon die beginnende Zerstörungsarbeit des Todes, doch auf dem gesenkten Antlitz liegt hier eine ergreifende Milde und Ergebenheit, wie ein sittliches Ergebnis des letzten Seufzers: „Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist.“ Von den anwesenden Frauen ist es nur Magdalena, die in fassungslosem Schmerz aufschreit, während Maria und eine dritte Frau in stummer Ergebung bei dem Leichnam trauern. Die Gesetze künstlerischer Komposition hat hier freilich Grünewald sehr gering geachtet: die Hälfte der Bildfläche wird ausschließlich durch den leeren Sarkophag ausgefüllt. Leidenschaftliche Erregtheit herrscht auch in der Verkündigung: wie Maria sich in heftigem Staunen von dem schönen Engel abwendet, das kommt sogar etwas affektiert heraus, aber es beweist doch wieder, wie sehr dem Künstler daran lag, das Wort der Schrift zum inneren Erlebnis zu machen. In der Anbetung des Christuskindes hält Maria das Kind, das mit ihrem Rosenkranz spielt, gleichsam in huschender Bewegung auf dem Arm, und in der Auferstehung ist das Plötzliche der Bewegung bei den niederstürzenden Wächtern über die anatomische Möglichkeit hinaus zum Ausdruck gebracht; auch die Kurve des aus dem Grabe sich emporschwingenden Christus ist so kühn, daß der Meister darüber die Form nicht mehr völlig beherrschte. Doch die kunstgeschichtliche Bedeutung Grünewalds liegt weniger darin, daß er seinen Gestalten ein so hochgesteigertes Seelen- und Nervenleben zu geben wußte, sie liegt viel mehr in den Mitteln, die er für den Ausdruck seiner künstlerischen Absicht zur Anwendung brachte. Diese Mittel sind rein malerischer Art, und so darf man sagen: früher als Correggio in Italien vertrat Grünewald in Deutschland einen echt malerischen Stil, d. h. machte er Licht und Farbe zu wesentlichen Voraussetzungen der Gruppierung seiner Gestalten, und der Erhöhung der Energie in der Aussprache ihrer Empfindungen. Wie Correggio baute er seine Komposition nicht in architektonischer Weise auf, und wie bei diesem ist nicht die Einzelausführung, sondern der malerische Gesamtausdruck das, was den Wert der Arbeit bestimmt. Dabei unterscheidet sich freilich der Nordländer scharf von dem Südländer. Correggios malerischer Stil verfolgte den Zweck, das Sinnliche noch sinnlicher erscheinen zu lassen, und das Übersinnliche sinnlich denkbar zu machen; seine Gestaltenwelt verzichtete auch nicht auf den Formenreiz, nur Strenge der Linien blieb ausgeschlossen. Grünewald dagegen erscheint schon wie ein Ahnherr der Niederländer, welcher Licht und Farbe anwandte, die Sprache eines schroffen Naturalismus noch eindringlicher zu machen, und dann das Phantastische phantasievoller, den Zauber dämonischer Mächte greifsamer und die Poesie der Landschaft mächtiger wirksam erscheinen zu lassen. Ob er in letzterer Beziehung von den Niederländern, z. B. Dierick Bouts, gewonnen habe (es sei an dessen herrliches Beleuchtungsstück, der heilige Christophorus, München, Pinakothek Nr. 109 erinnert) bleibe dahin gestellt. Dagegen ist Grünewalds Behandlung des Helldunkels ganz im



Mathias Grünewald: Christus am Kreuze. Colmar, Museum.





Mathias Grünewald: Maria von Engeln verherrlicht.

Colmar, Museum.



Sinne Correggios, indem er nicht mehr allein den Zweck verfolgt, das Einzelne möglichst vollständig zu modellieren, sondern den Gesamteindruck eines malerischen geschlossenen Ganzen hervorzubringen. In jedem Fall hat Sandrart nicht zuviel des Lobes gesagt, als er ihn den „hochgestiegenen deutschen Correggio" nannte.*) Für Grünewalds Meisterschaft in der Behandlung des Helldunkels sprechen die Einzelgestalten des heiligen Antonius und des heiligen Sebastian. Hier und dort wird das Licht in den geschlossenen Raum durch ein Seitenfenster eingeführt. Prächtig ist in gleichem Sinne auch die Verkündigung. Die Örtlichkeit ist ein gotischer Kirchenchor; das Dämmerlicht des ersten Abends fällt in den Raum und daraus leuchten in gedämpftem Glanz die kräftigen Farben der Gewandung der Maria und des Engels. Die Taube des heiligen Geistes hat keinen Nimbus erhalten, sondern sie ist in echt malerischer Weise mit einem feinen flirrenden Lichtnebel umgeben. Den größten Erfolg feiert das Malerische in der Verherrlichung Mariens als Gottesgebärerin; hier wird der Vorgang wirklich zu einem himmlischen Märchen voll überredenden Zaubers. Schon die Einkleidung des Hergangs bereitet darauf vor: Maria, knieend, sieht als Vision ihre künftige Erhebung zur Gottesmutter und ihre Verherrlichung durch die himmlischen Scharen. Aus dunklem Blau drängt die Engelschar herein, zuerst mit diesem Blau gleichsam verschmolzen, dann folgen die Cherubim im Feuerkranz, dessen Widerschein auch Hände und Gewänder der knieenden Engel rötet. Für die technischen Mittel, welche Grünewald zur Erzielung seiner Wirkungen anwandte, ist es bezeichnend, daß er das Weiß in den Augen der Engel, welche aus dem dunklen Blau und dem Rot hervorleuchten, mit Gold angiebt. Die knieende Maria ist von einer Aureole umgeben, die als gelber Schein um sie strahlt, und dann auf Grund richtiger Naturbeobachtung in einen roten Kranz übergeht. Marias Antlitz leuchtet im Widerschein mit etwas blassem Rot aus dem Gelb hervor. Wenn auf dieser Hälfte des Bildes alles Licht von den Himmlischen selbst ausstrahlt, so liegt auf der zweiten, welche Maria mit dem Kinde in der heiligen Nacht darstellt, der geheimnisvolle Zauber einer Mondnacht. Schwarze Wolken verdecken den Himmel nur zum Teil, in dem Zwielicht spiegelt sich im Mittelgrund matt ein stehendes Wasser, schärfer ragen die hohen Berge des Hintergrunds zu dem gegen den Horizont hin wolkenfreien Himmel empor. In hellerem Licht sitzt Maria, das von der Lichtstraße auf sie fällt, welche von Engeln belebt, von der Erscheinung Gottes des Vaters in der Höhe ausgeht und Himmel und Erde miteinander verbindet. In der Auferstehung ist Christi Leib ganz Licht, in dessen Widerschein der rote Mantel und die niedersinkenden Grabtücher sich färben und dessen Strahlen sich auf der Stahlrüstung der niedergestürzten Wächter spiegeln. Die Formenbildung wurde seit dem Auferstehungsbilde sehr vernachlässigt. Die Beine Christi sind zu mager, die Kniee geschwollen, der nach rückwärts sich überstürzende Wächter von kaum möglicher Bewegung. In der Versuchung des Antonius erhöht die Beleuchtung den Eindruck toller Phantastik. Letztes Abendlicht bescheint die nackten Kalkfelsen im Mittelgrunde, dann die Schlucht im Vordergrund mit ihrer dürftigen Vegetation, welche der Schauplatz des tollsten Spukes ist, zu dem je der legendarische Stoff der Versuchung des heiligen Einsiedlers Antonius Veranlassung gegeben hat. Das Gesicht des niedergeworfenen

*) Akademie, II. Hauptteil; III. T., S. 69.

Heiligen strahlt im Verklärungsschein, während ihn drollig ernste Ungeheuer, zu welchen noch Nachzügler aus der Schlucht herbeikommen, umdrängen. Tolle Mischbildungen verschiedenster Tierformen sind es, welche den Heiligen an den Haaren reißen, mit Knütteln auf ihn losschlagen; unter diesen Spukgestalten befindet sich auch ein Teufel in Gestalt eines Mannes, der mit der Bubonenpest behaftet ist, von so entsetzlicher Treue der Schilderung, daß der Mediziner noch heute die Diagnose ganz gut zu stellen vermöchte. Hoch in den Lüften noch setzt sich der Spuk fort. Ungeheuer durchschwirren auch diese, und eines, mit Schild- und Schwert bewaffnet, setzt sich dem zum Schutze des Heiligen heranstürmenden Michael zur Wehr. Im Gegensatz zu diesem Hexensabbat liegt der volle Friede des beginnenden Abends auf jenem Stück echter Welteinsamkeit, wo die beiden Anachoreten Paulus und Antonius sich niederließen. Zwei Felskulissen lassen eine Lichtung frei, die im Vordergrund von einer Palme und einem entblätterten bemoosten Baum flankiert wird, den Mittelgrund bildet ein Wiesenstück voll saftigen Grüns, nach rückwärts von dichtem Wald abgeschlossen; den Horizont begrenzen phantastisch geformte, kühn in das Blau aufsteigende Bergzinken. Trefflich ist hier Linear- und Luftperspektive, der einsame Wiesengrund ist von ganz moderner Naturempfindsamkeit gesättigt, die Vegetation des Hintergrundes ist breit, massig, ohne Detaillierung der Form, wie es eben die Ferne verlangt, behandelt.

Der Geschmack des Künstlers des Isenheimer Altars ist nicht geläuterter, sein Naturalismus ist rücksichtsloser, rauher als der der übrigen deutschen Künstler, die zu dieser Zeit schufen, seine Gestaltungskraft ist mindestens nicht größer als die der großen Zeitgenossen; aber eine gärende poetische Kraft liegt in ihm, wie sie, von Dürer abgesehen, kein zweiter besaß, und den Weg, die poetische Wirkung, in erster Linie durch das Mittel der Farbe zu erreichen, hat er zuerst eingeschlagen.*)

Welche Werke lassen sich nun noch als Eigentum des Künstlers des Isenheimer Altars feststellen? Sie sind nicht zahlreich, schon Sandrart erzählt von dem Untergang einiger, die sich im Mainzer Dom befanden, 1630 oder 1632 aber von den Schweden geraubt, bei dem Schiffbruch, den der Beutezug erfuhr, zu Grunde gegangen sind. Sandrart nennt da besonders eine Maria mit dem Kinde und weiblichen Heiligen, dann „einen blinden Einsiedler, der mit seinem Leitbuben über den zugefrorenen Rheinstrom gehend, auf dem Eis von zween Mördern überfallen und zu Tode geschlagen wird, auf einem schreienden Knaben liegt, an Affekten und Ausbildung mit verwunderlich natürlichen wahren Gedanken gleichsam überhäuft anzusehen." Verschollen ist auch eine in Wasserfarben gemalte Verklärung Christi, „worinnen zuvörderst eine verwunderlich schöne Wolke, darinnen Moyses und Elias erscheinen, samt denen auf der Erde knieenden Aposteln", verschollen auch ein von Sandrart gesehener lebensgroßer Johannes „mit zusammengeschlagenen Händen, das Angesicht über sich, als ob er Christum am Kreuz anschauete." Dagegen stellt sich von erhaltenen Werken in

*) Der Isenheimer Altar in Kolmar ist als Werk Grünewalds gesichert. Schon das 16. Jahrhundert nennt ihn als Meister desselben (Bernhard Jobin im Vorwort seines 1573 erschienenen Werkes Accuratae effigies pontificum maximorum) und ein Blick auf die im Text gleich zu besprechenden Gegenstücke des heiligen Cyriacus und Laurentius, von welchen der letztere mit dem Monogramm des Künstlers bezeichnet ist, genügt, um die Identität des Meisters des Isenheimer Altars mit dem dieser beiden Bilder außer jeden Zweifel zu setzen.

die unmittelbare Nähe des Isenheimer Altars ein Christus am Kreuze, in der Kirche zu Tauberbischofsheim bei Mainz (bis vor kurzem in der Sammlung Habich im Kasseler Museum). Unter dem Kreuze stehen hier nur Maria und Johannes; während bei diesen der Ausdruck des Schmerzes gemäßigter erscheint, zeigt Christus eine noch derbere naturalistischere Behandlungsweise als am Isenheimer Altar. Auf der jetzt abgesägten Rückseite des Bildes war die Kreuzschleppung gemalt, die an großartiger Auffassung, an naturalistischer breiter Behandlung dem Kreuzbilde nicht nachsteht. Von einer anderen Darstellung des Gekreuzigten, die sich im Besitze des Herzogs Wilhelm von Bayern befand, ist die Komposition in einem Stich Raphael Sadelers erhalten;*) sie zeigt völlige Übereinstimmung mit dem Kreuzbilde von Tauberbischofsheim, nur daß zu Maria und Johannes noch Magdalena tritt, und zwar in der Haltung, die sie am Isenheimer Altar hat. Der gleichen Periode künstlerischen Schaffens angehörig ist auch die Beweinung Christi in der Stiftskirche von Aschaffenburg. Sie dürfte als Predella eines Altarwerks gedient haben. Von Maria sieht man bloß ein Stück des Leibes und die gerungenen Hände; neben Maria taucht aus dem Dunkel ein Manneskopf hervor (der des Johannes ?); am Fußende erscheint Magdalena, schreiend, mit ineinander gekrampften Händen, am Kopfende ein zweiter Mann. Der Leib Christi ist in grünlichem Ton mit bräunlichem Schatten modelliert und ganz mit den von der Geißelung herrührenden Wundmalen überdeckt. Die Naturtreue der Schilderung ist womöglich noch rücksichtsloser, als in der gleichen Darstellung des Isenheimer Altars.**) Etwas gemäßigter in der Charakteristik ist eine andere Beweinung Christi, die gleichfalls als Predella gedient haben mag, im National-Museum in München (II. Renaissancesaal).***) Hierher gehört auch dann die kleine Darstellung des Gekreuzigten in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel (Nr. 32); der Christus ist des Meisters ganz würdig, die Nebenfiguren — zu Magdalena, Maria, Johannes tritt noch der Hauptmann und eine dritte Frau — sind etwas nachlässiger behandelt. Eindringlicher spricht an gleicher Stelle der Geist Grünewalds aus der Bleistiftszeichnung einer Kreuzigung (Handzeichnung, U. 4., Bl. 32). Die pathetische Wucht seiner Modellierung ist hier ebenso vorhanden wie in seinen ausgeführten Bildern; das zerzauste Haar ist von der ihm eigenen weichen, echt malerischen Behandlung, Hände und Füße zeigen die krampfhafte Haltung wie auf seinen Bildern. Gehaltener sind die mit des Künstlers Monogramm versehenen Bilder der Heiligen Cyriacus und Laurentius in der städtischen Sammlung zu Frankfurt a/M. (Nr. 308 und 309). Sie sind monochrom in graubraunem Tone gemalt, bildeten also wahrscheinlich Teile der Außenseite eines Flügelaltars. Der heilige

---

*) Vgl. die Abbildung im Repertorium f. K. W. VII, S. 250.

**) Es wird in der Kirche berichtet, die Darstellung sei nur fragmentarisch vorhanden doch ist die Kühnheit, Maria nur anzudeuten durch ein Stück des Rumpfes, Grünewald sehr wohl zuzutrauen und anderseits sind Magdalena, Johannes und jener dritte Anwesende (auch von der Magdalena und jenem Dritten ist nur der Kopf und ein Teil des Oberleibes sichtbar) ganz organisch gerade mit der vorhandenen Komposition verbunden. Die beiden Wappen, welche sich auf dem Bilde angebracht finden, sind das des Albrecht von Brandenburg und des Schenk von Erbach. Das Werk ist aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen 1518 und 1520 entstanden; durch seine nahe Verwandtschaft mit dem Isenheimer Altar giebt es auch für dessen Entstehungszeit einen Fingerzeig: letzterer dürfte kaum anders als zwischen 1510 und 1515 anzusetzen sein.

***) Vgl. W. Schmidt im Repertorium f. K. W. XI, S. 358.

Cyriacus heilt ein vor ihm knieendes besessenes Weib, um deren Hals er seine Stola gewunden hat, der heilige Laurentius erscheint mit dem Rost, dem Sinnbild seines Martyriums. Im Cyriacus ist nicht einen Augenblick die Verwandtschaft mit dem Jünger Johannes der Kreuzigung in Kolmar zu verkennen, wie in dem Weibe der Typus der Magdalena wieder erscheint. Die stark entwickelten Augenrücken erläßt er auch den Frauen nicht, dazu tritt dann die über den Backen etwas eingezogene Schädelbildung, die kräftige Nase, deren Rücken meist ein wenig gewölbt ist, dann das magere, doch nicht spitze Kinn. Die Finger der Hände sind lang, nervös gespreizt. Die Gewandung ist etwas gebauscht, dabei von breitem Wurf, ohne kleinliches Gefältel. Die geistige Störung des Weibes ist meisterhaft zum Ausdruck gebracht, doch auch dem Kopfe des Cyriacus fehlt ein Zug starker nervöser Erregtheit nicht, der in ruhiger Haltung dastehende Laurentius kann leicht an Gestalten Dürers erinnern. Der Zeit des Isenheimer Altars gehört auch eine Versuchung des heiligen Antonius in Köln an (Museum, Nr. 543), nur daß die Charakteristik und vornehmlich die malerische Ausführung derber als am Isenheimer Altar ist, und so darf man vielleicht ein Werkstattbild dieser Zeit darin vermuten.

Der Isenheimer Altar und jene daran gereihten Werke gehören jedenfalls der Hauptperiode Grünewaldschen Schaffens an und seine Eigenart ist darin am schärfsten ausgesprochen. Doch sie vertreten eben bloß eine bestimmte Periode, geben aber kein volles Bild der Entwicklung einer so starken Künstlerpersönlichkeit. Fehlen alle Werke, welche auf das Vorher und Nachher weisen? Man wird kaum irre gehen, in einer Kreuzigung von 1503 in der Schleißheimer Galerie (Nr. 184) ein frühes Werk Grünewalds zu erkennen. Auf der einen Seite die beiden Schächer am Kreuze, dann Maria und Johannes neben dem Kreuze Christi, das in fast volles Profil gestellt ist. Eine schwarze Wolke umhüllt das Kreuz, im übrigen ist der Himmel blau, im Mittelgrund steigt braunes Gefelse empor, gegen den Horizont zu erheben sich bläuliche Berge. Die eigentümliche von der Überlieferung absehende Anordnung deutet auf einen eigenwilligen Künstler; die atmosphärische Stimmung steht schon im Einverständnis mit der vorgeführten Handlung; das alles weist auf Grünewald, auf Grünewald weist auch die Maria, deren Typus der gleiche wie in den zweifellosen Kreuzigungsbildern ist. Im übrigen aber zeigt hier Grünewald seine Eigenart noch nicht entwickelt, er schließt sich noch fester den Durchschnittsleistungen der Zeit an. Die Charakteristik ist zahmer als später, der Ausdruck des Leidens minder heftig, aber auch minder ergreifend selbst bei Christus, wenngleich er auch hier schon mit den Zeichen der Entstellung, welche der Leib durch die Geißelung erfuhr, nicht kargt. Die malerische Behandlung tritt noch völlig zu gunsten der zeichnenden zurück, daher das Kantige der Modellierung; die Farbenleiter ist nicht groß, Schillerfarben fehlen, feinere Übergänge auch. Maria ist mit einem blauen Kleid und weißen Tuch, Johannes mit einer gelben Tunika und einem roten Mantel bekleidet. Der Fleischton ist ein kräftiges Braun. Darf man dieses Werk nun mit Wahrscheinlichkeit als Dokument einer Frühstufe der Entwicklung Grünewalds anführen, so giebt über den Abschluß seiner Entwicklung ein Werk mit voller Sicherheit Aufklärung. Es ist dies das Mittelstück eines Altarwerkes, das im Auftrage des Albrecht von Brandenburg für die von diesem seit 1520 erbaute Kollegiatstiftskirche St. Moritz zu Halle a. S. entstand, das also jedenfalls erst nach 1520 und vor 1525 (zu welcher

Zeit es schon im Inventar dieser Kirche erwähnt wird) gemalt wurde. Nach Auflösung des Stiftes (1541) wurde es von Kardinal Albrecht nach Aschaffenburg gebracht; seit 1836 befindet es sich in der Pinakothek in München (Nr. 281). Das Mittelstück — über die Flügel wird später zu reden sein — stellt eine Unterredung des heiligen Mauritius mit dem heiligen Erasmus dar. Hinter dem heiligen Erasmus erscheint ein bejahrter Kapitular, hinter dem heiligen Mauritius vier, doch nur zum Teil sichtbare Kriegsknechte. In diesem Werke zeigt sich die höchste Reife des Künstlers; den kühnen Naturalismus des Isenheimer Altars verleugnet er auch hier nicht, aber er steigert ihn ins Monumentale, indem er ihn von jedem Charakterschnörkel frei hält. So mächtig und fest stehen diese überlebensgroßen Figuren da, so lebendig ist die Aussprache ihres Charakters, daß sie allein von Werken deutscher Malerei verdienen, gleich nach Dürers Aposteln genannt zu werden. Daneben ist dies Bild in Bezug auf die Beherrschung der malerischen Technik das größte Meisterwerk, welches die deutsche Kunst geschaffen. Wie ein mächtiger wohllautender Musikakkord wirkt hier die Farbe, deren festliche Kraft durch Gold und Rot, als Haupttöne (von dunkelgrünem Grunde aus) bestimmt ist. Das Gesicht des Kapitularen, dessen Züge die Blutsverwandtschaft mit dem heiligen Cyriacus nicht verleugnen, ist ein Wunderwerk, was Behandlung des Hautlebens betrifft.*) Ein gesichertes zweites Werk dieser letzten Zeit läßt sich nicht anführen. Wahrscheinlich aber geht auf Grünewald zurück und ist dann ein Werk dieser Periode der großartige Entwurf zu einem Jüngsten Gericht in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel (U. 6, Bl. 5). Es ist eine Federzeichnung. Christus sitzt auf einem Regenbogen; seine Füße ruhen auf dem Durchkreuzungspunkt zweier Strahlenbogen. Eine Strahlenglorie umgiebt auch sein Haupt, das er mit lebhafter Gebärde von den Verdammten abwendet. Ihm zur Seite sitzen als Gerichtsbeisitzer die hervorragendsten Vertreter der himmlischen Hierarchie, durchaus gewaltige Gestalten. Unter den Erkorenen sieht man Priester, Mönche, Leute mit Ackerwerkzeugen; die Verdammten sind von zertrümmerten Bauwerken umgeben, ihre wilde Verzweiflung ist in großartiger Weise charakterisiert. Das gewaltige Pathos im Ausdruck, die Selbständigkeit in der Gestaltung des Stoffes, die mächtigen Formen der Heiligengestalten, die schon in der Zeichnung gegebene Andeutung von der Wichtigkeit, welche hier Licht und Farbe in der Komposition gewinnen sollten, alles dieses läßt in erster Linie an Grünewald als Urheber des Entwurfes denken.**) Als Werkstattarbeiten dieser letzten Zeit dürfen wohl noch angeführt werden die aus einem größeren Altarwerk ausgesägten Stücke in der Schneekapelle der Stiftskirche von Aschaffenburg: der heilige Bischof Martin, einem Bettler Almosen spendend und der heilige Georg. Der Bischof in einen grauen Mantel gekleidet, ist eine würdige, mächtige Gestalt. Der Kopf des Bettlers mit dem wirren Haar zeigt sogar die echte Künstler-Handschrift Grünewalds, der mit Geschwüren bedeckte Leib desselben ist so erschreckenswahr gemalt, wie nur

*) W. Schmidt hat zuerst dieses Bild für Grünewald in Anspruch genommen und die stilistische Verschiedenheit desselben von den Flügelbildern bestimmt ausgesprochen. Vgl. Repertorium f. K. W. I, S. 411.

**) Ein Jüngstes Gericht befand sich in der von Albrecht von Brandenburg erbauten Stiftskirche zu Halle, von woher auch das eben besprochene Grünewaldsche Werk stammt. Vgl. S. 397 den Text.

der Dämon im Antoniusbild des Isenheimer Altars. Die Färbung in ihrer wirkungsvollen Einfachheit ist eines tüchtigen Koloristen würdig.*)

Sandrart hat als einen unmittelbaren Schüler Grünewalds Hans Grimmer angeführt. „Hans Grimmer war auch zu seiner Zeit ein hochberühmter Maler und hat auch viel gute Werke ans Licht gebracht"; diese Werke sind verschollen, einzelne Bildnisse, die in verschiedenen Sammlungen unter seinem Namen gehen, sind zahme Durchschnittswerke ohne besondere Eigenschaften. Dagegen giebt es einzelne namenlose Werke, die ausgesprochene Züge Grünewaldscher Kunstweise an sich tragen, ohne daß sie doch in die Entwicklung des Meisters selbst eingereiht werden könnten. So gehört z. B. hierher eine Kreuzerhöhung in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 973, dort als „Art des von Lukas von Leyden" bezeichnet) wo die leidenschaftliche Bewegtheit der Gestalten, die kräftige, glühende Färbung, der wirksame Lichteffekt zu Häupten Christi (der über Christus schwebende Engelskopf wirft ein scharfes Licht auf die das Kreuz umgebenden schwarzen Wolken) auf Grünewald hinweist, während doch weder die Behandlung des nackten Leibes Christi, noch die Typen der zahlreichen Kriegsknechte — eine wahre Auslese von Galgenstrick-Physiognomien — in irgend welche Verwandtschaft mit den beglaubigten Werken Grünewalds gebracht werden können.**) Von ganz anderer Herkunft, doch wieder unter Grünewalds Einfluß entstanden, ist das Jüngste Gericht im Germanischen Museum (Nr. 222). In der Mitte sitzt Christus auf dem Regenbogen, zu seiner Linken und Rechten knieen Maria und Johannes. Links halten Engel das Kreuz, rechts erscheinen die Posaunenengel. Unten werden die Seligen von Petrus empfangen, die Verdammten aber zur Hölle getrieben. Für Grünewald ist die Charakteristik etwas zahm und die Haltung der Farbe, besonders im unteren Teile, zu kühl. Doch an Zügen, welche die Art Grünewalds offenbaren, fehlt es nicht. Dahin gehört zunächst die prächtige Gruppe, welche den Kampf zwischen Himmel und Hölle um einen Auferstehenden darstellt. Der Teufel schlägt seine Krallen in seine Lenden, aber der Engel haut mit dem Schwert nach dem Teufel und sichert die Seele dem Himmel. Grünewaldisch sind die prächtigen Engelchen, welche das Kreuz halten und umschweben, auf Grünewald führen auch zurück die in goldener Glorie verschwindenden Köpfe der zahlreichen Scharen der Seligen und Grünewalds selbst würdig ist die Kühnheit und Breite, mit welcher die im Mittelgrund stehenden Scharen der Verdammten gemalt sind, deren Formen nur in Umrissen aus der roten Glut des Feuers hervortauchen. In jedem Falle

*) Diese beiden Stücke (Dr. Scheibler will in ihnen nur Kopien nach Grünewald sehen, eine Annahme, der ich nicht zustimmen kann) sind jetzt so zugeschnitten, daß sie in die Kapellennische eingepaßt werden konnten als Flügelbilder einer Anbetung der Könige, welche einem Durchschnittsmaler der Spätzeit des 16. Jahrhunderts angehört. Doch befand sich einst an dieser Stelle ein echtes Werk Grünewalds, von dem der Sockel erhalten ist und sich als Sockel eben jener späten Anbetung am ursprünglichen Platze befindet. Er führt die Inschrift: Ad honorem festi Nivis Deiparae virginis Henricus Retzmann hujus edis Custos et Canonicus ac Caspar Schanz canonicus ejusdem Ecl(esiae) 1519. Dazu das Monogramm des Künstlers

Möglicherweise stellte auch das Hauptbild des Grünewaldschen Altars eine Anbetung der Könige dar.

**) Vgl. Scheibler, der es dem Grünewald selbst zuschreibt, im Repertorium f. K. W. X, S. 282.

wurde dieses Werk von einem hochbegabten oberdeutschen Meister geschaffen, der Grünewalds Einfluß auf sich wirken ließ.*) Von einem jüngeren Nachfolger Grünewalds rühren zwei Tafeln her, die früher in der Frauenkirche in München, jetzt aber im oberen Korridor des dortigen bischöflichen Ordinariats hängen: die Bekehrung Pauli und Martinus mit dem Bettler. Die Bekehrung Pauli zeichnet sich durch Kühnheit der Bewegung und durch kräftige Lichtwirkung aus. Der Martinus ist eine Reiterfigur, die man sich kaum vor 1540 entstanden denken kann; bei ihm besonders macht sich neben dem Einfluß Grünewalds auch der italienische bemerkbar. Eine kleine Auferstehung endlich in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel (Nr. 33), ist ein so feines Beleuchtungsstückchen, daß man sie gerne Grünewald selbst zuweisen möchte (und das alte Amerbachische Inventar that schon dies), wenn man sich einreden könnte, daß Grünewalds breite und kühne Art zu malen hier und da auch so miniaturartig feiner und sauberer Pinselführung weichen könnte. War Grünewald der Meister, so kann man schon einen direkten Weg von ihm zu Adam Elsheimer wahrnehmen, der als Schüler Ph. Uffenbachs ein Enkelschüler des Hans Grimmer gewesen war. Das Bildnis Grünewalds, das erhalten ist, zeigt einen durchgearbeiteten Charakterkopf, mit zurückgeschobener furchiger Stirne, großen unter kräftigen Rücken stehenden Augen, scharf gebogener Nase, kurzem struppigem Kinn- und Schnurrbart, langem etwas dünnem Haupthaar. Wie er sich dargestellt hat, hält er den Pinsel in der Hand und schaut prüfend zu seiner Arbeit empor.**)

Wenn infolge des dichten Schleiers, der auf dem Leben Grünewalds liegt, nicht unmittelbare Schüler mit voller Bestimmtheit genannt und aus ihren Werken als solche erwiesen werden können, so zeigt doch die Malerei am Oberrhein, aber auch Meister in Schwaben und Bayern, wie stark der Einfluß dieser mächtigen Künstlerpersönlichkeit auf die Zeitgenossen wirkte. Am entschiedensten gilt dies von dem Elsässer Baldung Grün und von dem Bayer Albrecht Altdorfer; doch vorher sei noch eines Künstlers gedacht, der neben Grünewald, und wie dieser vor allem für den Kurfürsten von Mainz, Albrecht von Brandenburg, thätig war. Seine künstlerische Individualität ist nicht leicht scharf zu umgrenzen, er hat ebenso Beziehungen zu Grünewald wie zu L. Cranach. Seit einiger Zeit führt ihn die Kunstgeschichte als „Pseudo-Grünewald".

---

*) Der Katalog nennt Grünewald selbst als den Meister dieses hervorragenden Werkes. In der Färbung und Formengebung fehlen nicht Züge, welche auf Baldung Grün — ein Künstler, der gleich zu behandeln sein wird — weisen z. B. die violetten Schatten im Fleische bei den Frauen; sein ist auch der Typus des Petrus mit dem gesträubten weißen Bart und Kopfhaar. Wenn auch M. Schaffner genannt wurde, so ist zu bemerken, daß der zahme Pinsel dieses Meisters niemals die Hölle, wie sie hier gemalt wurde, zu malen im stande war.

**) Zwei Exemplare sind erhalten; das bessere in der Sammlung Habich in Kassel, ist eine aus dem Weigelschen Besitz stammende Federzeichnung. O. Eisenmann, der treffliche Kenner, schrieb mir darüber: „Ob es von Grünewalds eigener Hand herrührt, kann ich nicht mit Bestimmtheit behaupten, indes halte ich es für wahrscheinlich." Auf der Zeichnung liest man von etwas späterer Hand: Contrafactur des hochberümpten malers Mathes von Aschafenburg. Das Monogramm ist unecht. Das zweite Exemplar, in der Universitätsbibliothek in Erlangen, war ursprünglich Silberstiftzeichnung, die erloschenen Konturen sind von späterer Hand nachgezogen worden. In keinem Falle kann man ihm mehr den Wert eines Originals zuweisen. Monogramm und Jahreszahl 1529 sind sehr verdächtig.

Doch da ein Meister Simon von Aschaffenburg als Hofmaler des Kardinals Albrecht nachgewiesen ist und die wichtigsten der hier in Frage kommenden Werke nachweislich im Auftrage jenes Kirchenfürsten entstanden sind, so darf man wohl die Identität dieses Pseudo-Grünewald mit Simon von Aschaffenburg vermuten. Über das Leben dieses Künstlers ist noch nichts weiter in Erfahrung gebracht, als daß er zwischen 1543 und 1546 starb.*) Zu der Gruppe von Werken, welche hier in Frage kommt, gehören zunächst die vier Flügelbilder zu dem von Grünewald gemalten Mittelbilde (Mauritius und Erasmus) in der Münchener Pinakothek (Nr. 282—285) mit dem heiligen Lazarus und Chrysostomus, der heiligen Magdalena und der heiligen Martha; von dem gleichen Altarwerke stammt wohl auch der heilige Valentin in der Stiftskirche von Aschaffenburg. Von kleinerem Format als die Münchener Bilder sind sechs Flügelbilder im Schloß von Aschaffenburg: die heiligen Martinus und Mauritius, Erasmus und Stephanus, Ursula und Magdalena (Nr. 295, 296, 286, 287, 262, 266); ebenda befindet sich eine kleine Darstellung der heiligen Sippe (Nr. 289) mit dem Wappen des Kardinals Albrecht. Aus dem Jahre 1520 besitzt die Bamberger Galerie (Nr. 57) ein im Auftrag des Gabriel von Eib, Bischofs von Eichstädt, gemaltes Bild mit dem heiligen Wilibald (als Gründer des Bischofsitzes von Eichstädt wird der heilige Wilibald verehrt) der heiligen Walburga und dem Stifter. Endlich gehört zu dieser Gruppe der 1529 vollendete große Doppelflügelaltar in der Marktkirche zu Halle, wiederum eine Stiftung Albrechts von Brandenburg. Das Mittelbild zeigt Maria in der Glorie auf Wolken sitzend, zu ihren Füßen den Stifter Kardinal Albrecht von Brandenburg, der dem Christuskinde ein Buch reicht. Auf den Flügeln sind männliche und weibliche Heilige, darunter hervorragend die mächtigen Gestalten der Maria Magdalena und Katharina, des Mauritius und Alexander, und die Verkündigung dargestellt. Der Meister dieser Gruppe von Bildern, als welcher hier hypothetisch Simon von Aschaffenburg gelten möge, hat in seiner Charakteristik unleugbar etwas von der freien Größe des Stils von Grünewalds letzter Schaffensperiode. Seine männlichen und weiblichen Gestalten zeigen große, ausgereifte Formen, gemessene Bewegungen. Das Oval bei den Frauen ist kräftig, die Stirne nicht allzuhoch und eher zurück- als vorstehend (letzteres bei Cranach), die Augen sind von mandelförmigem Schnitt, die Nase regelmäßig, der Mund von feiner individueller Bildung mit schmaler geschwungener Oberlippe und vollerer Unterlippe, das Kinn nicht spitz, sondern kräftig und rund abschließend. Die Männerköpfe sind eingehend individualisiert, doch bewahrt auch hier die Charakteristik eine gewisse Gemessenheit. Die kurze gleichsam zusammengedrückte Form der Köpfe, wie sie Cranach liebt, kommt nie vor. Die kräftigen Hände sind breit modelliert. Mit Cranach teilt der Künstler die Neigung für ein dunkles, saftiges leuchtendes Grün und ein purpurfarbiges, für weichen Sammet angewandtes tiefes Rot. Sonst hat seine Färbung bei aller Kraft doch eine kühle Gesamthaltung, wie dies schon seine Vorliebe für zarte, bläulich-violette Schatten in lichtbräunlichem Fleische beweist. Jener kühle bläuliche Ton ist besonders den Münchener Tafeln und der Tafel in der Stiftskirche zu Aschaffenburg eigen. Doch ist er auch für die übrigen Werke dieser Gruppe charakteristisch.

---

*) Über Simon von Aschaffenburg vgl. Friedr. Niedermayer im Repertorium K. W. VII, S. 253 und Kunst-Chronik XVII, Nr. 9 und 23.




Simon von Aschaffenburg (?): Der heil. Lazarus und die heil. Martha.

München, Pinakothek.



kräftigeren Licht- und Farbeneffekten geht der Künstler nicht nach. Nur die Vorliebe für schillernde Gewandfarben hat auch er. Erstes Abendlicht liegt über der eingehend ausgeführten Landschaft, in der Magdalena und Lazarus stehen, auf den Münchener Flügeln; charakteristisch für ihn ist die Bildung der Wolken: es sind mehr Wolkenflecken als zusammenhängende Massen, etwas schwer und von einem leicht bläulichen Ton. So erscheinen sie auf den Münchener Flügelbildern und den Flügeln im Schloß von Aschaffenburg. Auf dem Mittelbilde des Altars in der Marktkirche in Halle hätte Grünewald die im übrigen groß aufgebaute Landschaft in eine ganz andere Magie des Lichtes zu tauchen gewußt, als dies der Künstler that, der selbst die Glorie der Engel dafür nicht ausnützte. In der Verkündigung erscheint die Taube in einer Aureole, nicht von flimmerndem Lichtäther umgeben, wie es auf Grünewalds Verkündigung des Isenheimer Altars der Fall ist. Von Grünewalds kühner Kraft, das Dämonische zu charakterisieren, ist eingegeben die Charakteristik des Kopfes des Besessenen zu Füßen des heiligen Valentin in der Stiftskirche zu Aschaffenburg; die naturalistische Gewalt der Formen, die Energie des Ausdrucks zeigt hier deutlich die Berührung zwischen den beiden Meistern. Im Hallischen Altar erscheint der stürmisch bewegte Engel der Verkündigung als ein Echo Grünewaldscher Kunstweise. Auch in kleineren Bildern mit reicher Komposition behielt der Künstler die großen Züge seiner Formengebung und Charakterzeichnung; ein Beweis dafür ist die heilige Sippe im Schlosse von Aschaffenburg (Nr. 289). Vor allem zeigen die Frauen das kräftige edle Oval, die ausgereiften Formen der Magdalena und Martha von den Münchener Flügeln; die Örtlichkeit ist hier eine offene Renaissancehalle; die Farbenstimmung ist von dem gedämpften Licht des Abendhimmels bestimmt. Wenn kein Werk mehr genannt werden kann, das ohne Vorbehalt an diese Gruppe sich angliedern läßt, so liegt dies nur an der gleichen Ungunst der Verhältnisse, die über den Werken dieses Künstlers wie über jenen Grünewalds herrschte. Unter jenen Gemälden, welche Sabinus bei seiner poetischen Verherrlichung der Kollegiatkirche aufzählt, die aber jetzt verschollen sind, wird auch eines oder das andere von seiner Hand gewesen sein.

Casta repraesentat tabulis pictura, luerunt
Quam grave supplicium turba professa fidem;
Utque pia natus de virgine rector Olympi
Nos docuit summi jussa verenda patris,
Et datus ipse neci genus hoc mortale redemit,
Quod voluit pretium sanguinis esse sui.
Qualis et extremo venturus tempore mundi
Ad nigra damnatos tartara Christus aget.

Also ein Martyrium der elftausend Jungfrauen, eine Bergpredigt, (?) einen Christus am Kreuze, ein Jüngstes Gericht beschreibt hier der zeitgenössische Dichter, dem er später noch die Feier der Bildnisse Karls V. und Albrechts, die sich gleichfalls in der Kirche befanden, folgen läßt — und nicht mehr eines dieser Werke läßt sich heute nachweisen. Daß der Künstler jener Werke mit Gehilfen arbeitete, ist sicher; schon der umfangreiche Altar in der Marktkirche von Halle zeigt, daß nicht eine Hand allein an demselben thätig gewesen sei. So existiert denn auch eine Gruppe von Werken, welche auf einen Maler hinweisen, der dem vorgenannten Meister zwar verwandt ist, doch aber stärkeren Einfluß als dieser von Cranach erfahren hat. Als das schönste Werk dieser Gruppe sei hervorgehoben eine Madonna in der Glorie mit dem Stifter

und dem heiligen Bartholomäus (bei Prof. Schäfer in Darmstadt); die Maria ist von holdem mädchenhaftem Reiz, das Kind von kräftigen runden Formen; der heilige Bartholomäus ist von herkömmlicher Typik, der Stifter allein erinnert in der Kopfbildung stark an die Manier Cranachs. Hierher gehören dann zwei liturgische Bilder, als Messe des Papstes Gregor bezeichnet, mit dem Wappen Albrechts von Brandenburg im Schloß zu Aschaffenburg (Nr. 263 und 267), auf welchen beiden auch der Stifter selbst erscheint, einmal funktionierend als Tiaraträger, ein anderes Mal im Betstuhl der heiligen Handlung folgend. Auf dem Altar steht beide Male der Schmerzensmann. Aus der Wolke, die recht schwer gemalt ist, tauchen die Symbole seines Leidens, oder vielmehr die Verursacher desselben. Da sieht man Judas, Christi Wange küssend, die Hände des Pilatus über einer Schüssel, die Magd mit dem verleugnenden Petrus, die hohen Priester Hannas und Kaiphas — alle in Büstenform; zu diesen Gestalten, welche auf beiden Bildern wiederkehren, gesellt sich dann noch eine, die Porträtzüge trägt, und allein auf beiden Bildern verschieden ist, da sind die Züge Luthers auf dem einen Bilde (Nr. 263) nicht zu verkennen.*) Diese Bilder sind derber gemalt, als die Maria in der Glorie; der Fleischton warmbräunlich mit violettem Schatten, die Farbe im ganzen von etwas bunter Wirkung. Dem gleichen Künstler gehört dann auch das kleine Bild der Maria Immaculata, bezeichnet mit dem Wappen Albrechts, ebenfalls im Schloß von Aschaffenburg (Nr. 288). Endlich dürften wenn nicht von dem gleichen so doch von einem Aschaffenburger Künstler zwei Flügel mit je drei Heiligen (Chrysostomus, Erasmus, Johannes d. T. — Andreas, Georg und Joseph) unter einem Renaissancebogen im Darmstädter Museum (Nr. 243 a) herrühren. Die Gestalten sind würdig in Haltung und Charakteristik, die Modellierung ist etwas scharf, das Haar recht hart, aber doch detailliert in Art feiner Fäden behandelt, die Farbe ist warm und kräftig, das Fleisch von tief bräunlichem Ton und weißen Lichtern. In der Farbe verwandt sind diesen zwei Flügel in der Stiftskirche zu Aschaffenburg mit der heiligen Barbara und der heiligen Katharina; beide hohe schlanke Gestalten mit anmutigen Köpfen, aber von etwas dürftigen Formen. Das Fleisch ist auch hier von warmbraunem Ton, die Farben der Gewandung (Barbara trägt ein grünes Kleid und roten Mantel, Katharina ein rotes Kleid und grünen Mantel) sind tief und leuchtend.**)

---

*) Wenn diese Wahrnehmung von anderer Seite bestätigt werden sollte, so könnte schon aus solchem Grunde an die Schule Cranachs nicht gedacht werden. Im übrigen ist es bekannt, welche entschiedene lutherfeindliche Wendung bei Albrecht nach einer Zeit langer milder Praxis folgte. Es lag dann im polemischen Geiste der Zeit, Luther als den Verräter Christi darzustellen. Das Motiv selbst ist übrigens schon eine Polemik an Luthers Übung der Darreichung des Sakraments unter beiden Gestalten. Luthers schärfster Angriff auf Albrecht datiert aus dem Jahre 1525. Vgl. J. May: Der Kurfürst, Kardinal und Erzbischof Albrecht II. von Mainz und Magdeburg und seine Zeit. 2 Bde., München 1869—1875; bes. Bd. I, S. 651 ff.

**) Der Zeichner des Hallischen Heiligtumsbuches vom Jahre 1520, der bei dem ganzen Künstlerkreis, den Albrecht beschäftigte, Brauchbares entlehnte, hat auch diese beiden Gestalten verwendet (Nr. 44 und 45 der Hirthschen Ausgabe in der Liebhaber-Bibliothek Alter Illustratoren).

Die Gruppe der dem Simon von Aschaffenburg hier vermutungsweise zugewiesenen, dann der daran geschlossenen Werke ist seit lange viel umstritten. Nach Passavants und Waagens Vorgang werden sie in alten Katalogen noch samt und sonders als Werke Grünewalds angeführt. Die namentlich durch das Studium des Isenheimer Altars erschlossene Kenntnis des echten Grünewald

Mächtiger als in Aschaffenburg, wo des Künstlers Wohnort war, zeigte sich sein Einfluß am Oberrhein wirksam, vermittelt wahrscheinlich durch sein Meisterwerk in Isenheim. Hier aber tritt dies wiederum bei keinem Künstler deutlicher hervor, als bei **Hans Baldung**, genannt **Grün**. Die Familie Baldung stammte aus Schwäbisch Gmünd, er selbst wurde zu Weyerstein am Turm bei Straßburg geboren. Sein Vater ist wahrscheinlich jener Johann Baldung, der im letzten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts „Causarun ecclesiasticarum Argent. jurat. procurator", also fürstlicher Rechtsbeistand und Sachwalter war. Sein Bruder Kaspar war seit 1502 Lehrer an der Artisten-, später Juristenfakultät der Universität Freiburg und ebenso bekleideten andere Verwandte hervorragende öffentliche Stellungen. Es wird also nur das energische Talent des Knaben gewesen sein, das den Vater bestimmte, ihn der Malerei zu widmen. Das Geburtsdatum Hans Baldungs liegt zwischen 1475 und 1480. Es ist vorauszusetzen, daß er seine Lehrjahre in der Werkstatt eines Straß-

---

hat einen **Pseudo-Grünewald** in die Litteratur eingeführt. Tüchtige Kenner haben in neuer Zeit die hervorragendsten der Werke dieses Pseudo-Grünewald als Jugendwerke des Lukas Cranach in Anspruch genommen. (So Woermann in der Geschichte der Malerei II., S. 419 ff., Scheibler und andere). Der Verfasser hat trotz eingehender wiederholt vorgenommener stilkritischer Prüfung sich dieser Annahme nicht anschließen können. Schon äußere Gründe sprechen dagegen. Die ganze Gruppe dieser im Kreise Albrechts II. entstandenen und hier nachgewiesenen Werke fällt nicht in die Jugendzeit Cranachs, sondern in die Jahre 1520—1530. Die ganze Reihe der in diesem Jahrzehnt entstandenen Werke Cranachs, die durch sein Monogramm als solche gesichert sind, trägt nun aber einen ganz verschiedenen Charakter. Ihr künstlerischer Wert steht erheblich unter dem jener Gruppe. Dann fragt man aber auch, warum soll Cranach gerade seine **Meisterwerke** unbezeichnet gelassen haben, während er die große Mehrzahl sowohl seiner eigenhändigen, als auch die Werkstattarbeiten, in wessen Auftrag immer sie entstanden, mit seinem Zeichen versah. Wenn der Hallische Altar schon im 17. Jahrhundert als Werk Cranachs angeführt ward (Zeilerus, Itiner. Germaniae 1632, S. 114. Vgl. G. Schönermark, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen N. F. I. Stadt Halle und der Saalkreis 1886, S. 81 ff. Schönermark nimmt das Hallesche Altarwerk für Grünewald selbst in Anspruch, wovon keine Rede sein kann), so hat dies nichts zu bedeuten, da der Name Cranach für Sachsen der klangvollste und eine Art Kollektivbegriff geworden war. Wer wird im 17. Jahrhundert stilkritische oder kunstgeschichtliche Kenntnisse in Deutschland suchen! — Sandrart hat das Bild der Bamberger Sammlung als Cranach bezeichnet — ohne irgend einen zureichenden Grund anzuführen. Das sächsische Wappen mochte ihn dazu verführen, aber das sächsische Wappen kommt auch auf dem Wappenschilde Albrechts und auf für ihn hergestellten Arbeiten vor. (Man vgl. das Hallische Heilthumbuch, ed. Hirth Nr. 27). Eingehender wird darüber im Abschnitt über Cranach zu handeln sein. Anführen möchte ich nur schon hier, daß Schuchardt, der ein ganzes Menschenalter dem Studium Cranachs widmete, weder den Hallischen Altar noch das Bamberger Bild als Werke Cranachs gelten ließ. Die Auseinandersetzung zwischen Cranach und der Aschaffenburger Schule ist noch lange nicht abgeschlossen; ernster als bisher, wird dem von Albrecht beschäftigten Künstlerkreise nachzuforschen sein. Daß infolge der Doppelstellung des Albrecht als Erzbischof von Magdeburg und Halberstadt ein lebendiger Verkehr der unter Cranach blühenden Wittenberger Schule mit den von Albrecht vom Ober- und Mittelrhein herangezogenen Künstlern stattfand, ist einleuchtend. So zeigt die Staffel des Altars in der Marktkirche zu Halle mit den vierzehn Nothelfern die charakteristischen Züge der künstlerischen Handschrift der Schule Cranachs. Cranach selbst wurde ja von Albrecht wiederholt mit Aufträgen bedacht, aber Aschaffenburger Künstler haben doch im Vordergrund gestanden. Solches gegenseitige Nehmen und Geben macht dann natürlich die Abrechnung besonders bei Künstlern biegsamerer Individualität sehr schwer.

burger Meisters verbrachte; möglich daß er schon bei seinem Lehrmeister Dürer kennen lernte, der 1494 in Straßburg arbeitete. Es liegt auch nahe zu vermuten, daß diese Bekanntschaft den Weg seiner Wanderschaft bestimmte, hat er doch mit ziemlicher Sicherheit als Gehilfe in der Werkstatt Dürers gearbeitet. Im Jahre 1507 war er bereits wieder in Straßburg, 1509 kaufte er sich hier das Bürgerrecht, 1510 erscheint er mit seiner Frau Margarete, einer Schwester des Kanonikus von Jung St. Peter, Cristman Herlins unter den Donatoren des Frauenwerkes. In der ersten Hälfte des Jahres 1511 übersiedelte er nach Freiburg i. B., um dort das Hauptwerk seines Lebens, den Hochaltar des Münsters, in der Frist von 5 Jahren zu vollenden. 1517 war er wieder in Straßburg, und es ist anzunehmen, daß er von da an nur noch für kurze Fristen diese Stadt verließ. Zeugnis seines bürgerlichen Ansehens ist es, daß er von der Zunft zur Stelzen 1545 in den Rat gewählt wurde; doch freute er sich nicht lange dieser Würde; noch im gleichen Jahre starb er in seinem Hause in der Brandgasse. Er hinterließ keine Kinder.

Die künstlerische Erziehung Baldungs wird durch Dürer und Grünewald bestimmt — aber Grünewald ist es doch, der die eigentliche Natur Baldungs entbindet. Als frühestes Werk Baldungs gelten die beiden Tafeln in der Klosterkirche zu Lichtenthal bei Baden: auf den Außenseiten Heiligengestalten, auf den Innenseiten das Martyrium der heiligen Ursula und die Himmelfahrt der Maria Ägyptiaca; die Tafeln sind ganz übermalt, und da auch die Buchstaben H B und das Datum 1496 aufgefrischt sind, so verlohnt es nicht der Mühe, mit ernsten Gründen gegen die Authenticität des Werkes zu Felde zu ziehen. Die ersten gesicherten Werke zeigen Baldung auf den Wegen Dürers, aber auch später, unter dem Einfluß Grünewalds, hielt er an sorgsamer Zeichnung und bestimmtem Umriß fest. Das gilt zunächst von zwei Altären aus dem Jahre 1507: der eine mit der Anbetung der Könige auf dem Mittelbild und den Heiligen Georg, Mauritius, Katharina und Agnes auf den Flügeln, der andere mit der Marter des heiligen Sebastian auf dem Mittelbild und Christophorus, Stephanus, Dorothea und Apollonia auf den Flügeln. Der milde, dabei gediegene Realismus, die feste Zeichnung, die knittrige Gewandung weisen auf Dürer, doch als Kolorist ging Baldung schon damals über diesen hinaus. Unter den hell gestimmten Farben wiegt ein leuchtendes saftiges Grün vor, das als Lieblingsfarbe des Künstlers diesem auch zu seinem Beinamen verholfen haben soll. Nicht mit Unrecht verglich man die malerische Wirkung dieser Tafeln mit der eines bunten Glasfensters, durch welches die Sonne bricht.*) Wie erwähnt, entstand von 1511—1516 der Hauptaltar des Münsters in Freiburg, das Hauptwerk des Lebens des Künstlers. Es ist ein Wandelaltar. Bei geöffneten inneren Flügeln sieht man Marias Krönung und als Zeugen des feierlichen Hergangs die zwölf Apostel. Sind nur die Außenflügel geöffnet, so erscheinen vier Szenen aus dem Leben Marias: die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Flucht aus Ägypten. Auf den Außenseiten der Außenflügel sind

*) Der Dreikönigsaltar befindet sich jetzt in der k. Galerie in Berlin (Nr. 603 A.), der Sebastianaltar bei Frl. Adele Přibram in Wien. Beide Altäre stammen aus der Stadtkirche in Halle. Für diese in hervorragender Weise unter Dürerschen Einfluß stehende Periode Baldungs nimmt Dr. Scheibler auch in Anspruch den Apostelkopf in der k. Galerie in Berlin, der dort lange als Werk Dürers galt und das Altarbild Christus in der Kelter in St. Gumpold zu Ansbach, für welches eine tüchtige Federzeichnung Dürers das k. Kupferstichkabinett in Berlin besitzt.



Baldung Grün: Anbetung der Könige.
Berlin, Gemäldegalerie der königl. Museen

dann Hieronymus, Johannes d. T., Georg und Martinus, auf der Rückseite des Schreins die Kreuzigung und an der Staffel Maria zwischen den Stiftern dargestellt. Frisch und gereift, entwickelt und selbständig tritt uns hier der Künstler entgegen. Deutlich merkt man es, daß unterdessen seine Berührung mit der Grünewaldschen Kunstweise stattgefunden hat, aber sie hat nur seiner angebornen koloristischen Begabung Richtung gegeben und der Gründlichkeit seines Realismus alles Befangene benommen. Dazu bringt er etwas mit, was Grünewald mangelte, und wodurch Baldung Dürer verwandt ist: die reale Welt in ganz naiver Weise zur Heimstätte echter Poesie zu machen. Und wie schon angedeutet, die Sicherheit der Zeichnung, die Bestimmtheit des Umrisses bleibt bestehen: er macht die Poesie des Lichtes und der Farbe viel mehr dem Motiv als der Komposition dienstbar. Wie eine Vision tritt Maria in der Krönung aus dem Lichtäther hervor, umrungen von Engeln, diese alle in den freiesten Stellungen, voll Leben und Bewegung. Christus und Gott Vater, im Typus nicht hochstehend, doch würdig. Die Gestalt der Taube verschwindet fast in dem hellen Licht, dessen Quelle sie ist. Christus trägt nichts als einen roten Mantel, Gott Vater ein dunkelgraues Unterkleid und einen Purpurmantel, Maria ein goldbrokatnes Unterkleid, und einen blauen Mantel. Die Apostel sind ästhetisch nicht hoch gegriffen, aber mächtige Charaktere, und auf das eingehendste individualisiert. Muskeln, Adern, Falten, nichts ist übersehen. Am mächtigsten wirken Petrus und Paulus, letzterer ganz in weißen Mantel gehüllt. Die Heiligenscheine sind nicht in Form von Scheiben gegeben, sondern in vergeistigter Weise, nach dem Vorgang Grünewalds, als flimmerndes gelbes Licht, das von dem blauen Grunde sich abhebt. Die Haltung der Farbe entspricht der Würde des Ganzen, der Ton ist weniger bunt als früher, hat aber an Kraft nichts eingebüßt; der Fleischton ist bräunlich mit bläulichgrauem Schatten. In der Verkündigung ist die Taube von jenem flirrenden Lichtschimmer umgeben, wie auf der Darstellung des Isenheimer Altars. In der Heimsuchung liegt über der Landschaft das ruhige Licht des Spätnachmittags. Die Geburt Christi ist ein Beleuchtungsstück ersten Ranges. Das göttliche Kind ist gleichsam ganz Licht; von diesem Lichte wird Maria, die davor knieet, angestrahlt, und einige Lichtschimmer davon fallen auch auf das braune Gesicht Josephs. Die Flucht nach Ägypten ist eine Idylle, die wohl an Anmut und Naivität mit der köstlichen Darstellung Dürers im Marienleben in Wetteifer treten kann. Was für prächtige Bürschchen sind die Engel, welche den Palmbaum niederbeugen, von welcher Holdseligkeit ist die junge Mutter Maria, von welcher derben Gutmütigkeit ist Joseph! Erstes Abendlicht, das auf der Landschaft liegt, erhöht den Frieden der Szene. Die Behandlung der Landschaft zeigt den Baldung hier auf ähnlichen Wegen wie Grünewald: die Luftperspektive wird gut beobachtet und dementsprechend ist auch die Vegetation breit und massig im Mittel- und Hintergrund behandelt. In der Kreuzigung, die leider sehr verblaßt ist, zeigt Baldung, daß er Grünewald nicht auf ganzem Wege folgen mag. Sein Naturalismus bleibt gedämpft, besonders die Gestalt Christi ist edler von Formen, gemessener im Ausdruck des Leidens als bei Grünewald: in gleicher Weise kommt diese künstlerische Gemessenheit mit echter Größe der Formen zum Ausdruck bei den trauernden Frauen, besonders Maria. Unter den Zeugen des Opfertodes erscheint auch der Künstler selbst; sein Haupt ist mit einem roten Barett bedeckt; seine Züge sind energisch, doch von feinerem Schliff, als bei den meisten Zunftgenossen. Auf

der Staffel erscheint Maria mit dem Kinde und dann vier prächtige Stifterbildnisse.*)

Zur Zeit, als dieser Hochaltar entstand, gingen auch noch einige kleinere Arbeiten aus Baldungs Künstlerwerkstatt hervor. So gehören dem Jahre 1512 zwei Kreuzigungen an, von welchen die eine (in der königl. Galerie in Berlin Nr. 603), Dürers Einfluß noch stärker kundgiebt, aber doch auch schon eine echt koloristische Absicht verrät, mag dieselbe auch nicht mit vollem Erfolg zum Ausdruck kommen, während die zweite aus gleichem Jahre, aber wohl vor der Berliner ent-

*) Daran die erläuternde Unterschrift: Sebastiano de Blumenegg Patricio Egidio Has Udalrico Wirtner, Plebeis Magistratibus Nicolao Scheffer edis sacrae thesaurariis hoc opus factum. Ann. Sal. MDXVI. Eine Studie zu Gott Vater in der Krönung — Bleistiftzeichnung — besitzt die Kunstsammlung in Basel. U. 1, Bl. 34.



Baldung Grün: Flucht nach Ägypten. Vom Altarbilde im Dom zu Freiburg i. Br.

standen (in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel Nr. 34), die ersten zweifellosen Spuren der Berührung mit Grünewald darthut: die Maria hier gehört in den Gestaltenkreis Grünewalds, und daß Baldung ein solches Anlehen machte, zeugt für den eben erst erhaltenen mächtigen Eindruck.*) In diese Zeit mag darum auch die Zeichnung eines Christus am Kreuze gehören (Basel, öffentliche Kunstsammlung U. 3. 45), in welcher Baldung auch in der Charakteristik des Christusleibes voll und ganz den Spuren Grünewalds folgt. Im Jahre 1515 ward er zur Ausschmückung des Gebetbuches des Kaisers Maximilian herangezogen, möglicherweise auf Vorschlag Dürers, der Baldung hochachtete und mit ihm in freundschaftlicher Verbindung blieb. Acht Zeichnungen führen auf Baldung zurück, von welchen zwei fast völlig zerstört sind. Von den erhaltenen zeigt die Darstellung des Gekreuzigten, und die Beweinung Christi den kühnen Naturalismus Grünewalds ebenso in der Formgebung, wie in dem leidenschaftlichen Ausdruck der Empfindung; bacchische Lust ist der Zeichnung eigen, auf welcher Putten einem nackt daliegenden Weibe Wein in den Mund gießen (zu den Worten: et omnium famulorum tuorum in salutis tuae prospertate dispone); mit fröhlichem Behagen sind Kinderszenen geschildert: mit Löwen spielende Knaben, ein Puttenkampf, ein feister Knabe, der auf dem Rücken eines Krokodils liegt, durch dessen Rachen er einen Zaun gelegt hat. Nur zwei Blätter haben die vollständige Verzierung erhalten; doch auch so sind Baldungs Zeichnungen neben denen Dürers die hervorragendsten des Gebetbuches, sie zeigen die kühne Größe seines Stils, wie sie nur noch in einigen seiner Meisterholzschnitte angetroffen wird.**) Gleichfalls in die Freiburger Zeit gehören zwei Flügel eines Altars (das Mittelbild ist nicht mehr vorhanden) in einer Chorkapelle des Doms in Freiburg: die Taufe Christi und Johannes auf Pathmos — letzterer in schön beleuchteter Landschaft. Ein Altarwerk mit der Taufe Christi als Mittelstück, dem heiligen Nikolaus und einem anderen heiligen Bischof auf den inneren Flügeln, und vier Grau in Grau gemalte Heiligen auf den Außenseiten (Frankfurt a/M., städt. Museum Nr. 273—279) dürfte gleichfalls in jener Periode oder doch nur unerheblich später entstanden sein. Das Bedeutendste daran, die vier Heiligengestalten auf den Flügeln, sind von einer Breite und Kraft der Charakteristik, von einer Lebendigkeit des Ausdrucks, daß man an Grünewalds Spätzeit gemahnt wird; dazu die Bildnisse der Stifter, von welchen das des Mannes im Pelzschmucke mit ergreifender Naturwahrheit von Lebenskämpfen und erhaltenen Wunden erzählt. Aus dem Jahre 1516 stammt das Martyrium der heiligen Dorothea im Rudolphinum in Prag, wo die winterlandschaftliche Szenerie am meisten anzieht und dann die Sintflut in der Galerie in Bamberg (Nr. 55). Auf dieser kleinen Tafel zeigt sich eine dramatische Kraft ersten Ranges. Die Flut ist voll von Trümmern und nackten oder dürftig bekleideten Menschen, die den Kampf der Verzweiflung mit dem erbarmungslosen Strafgericht kämpfen. Die Seelenmalerei ist hier ebenso groß wie die Kühnheit und Sicherheit der Zeichnung, welche schwierigsten Stellungen gerecht wird. Und

*) Letztere mit dem Namen Baldung und dem Monogramm nebst Jahreszahl bezeichnet. Der obere Teil des Bildes hat durch Restauration sehr gelitten, einzelnes, so der Kopf des Schächers, ist ausschließlich Werk des Restaurators.

**) Die Zeichnungen befinden sich im Besançoner Fragment. Lichtdrucke der erhaltenen im Jahrbuch III a. a. O. Taf. IV. VI. VIII. XII. XV. XVII.

wie sind Beleuchtung und Farbe dem Stoffe dienstbar gemacht! Das Wasser im Vordergrund schmutzig gelbbraun, weiter nach rückwärts ganz verfließend mit dem Grau der niederstürzenden Regenflut, in welcher alle Formen verdämmern. Der Himmel pechschwarz bis auf eine kleine Wolkenlichtung, aus welcher matt gelblicher Schein hervorleuchtet. Das alles ist ohne Härte gegeben, mit einem geringen Aufwand an Tönen, und trotzdem von starker malerischer Wirkung. Der feine saubere Auftrag der Farben, der lackartige Glanz derselben erinnert an die besten kleinen Tafeln Cranachs, nur eben hat der Künstler die Größe der Formen, den leidenschaftlichen Zug der Komposition darüber nicht preisgegeben.

Ein Stoffgebiet, in welchem das dramatische Pathos Baldungs, seine Gewalt in der Darstellung des Plötzlichen zu voller Geltung kommen konnte, waren die Todesdarstellungen. Und wie der Künstler sich thatsächlich gerade von diesem Stoffgebiet stark angezogen fühlte, beweisen Zeichnungen, Holzschnitte und Tafelbilder. Er teilte damit nur die Neigung der Zeit. Verheerende Seuchen hatten dem Mittelalter den Tod als den wahren Triumphator über alle Mächtigen der Erde mit schauerlicher Deutlichkeit erkennen gelehrt. So hatte die italienische Kunst den Tod auch dargestellt als Sieger auf abgemagertem Klepper mit der geschwungenen Sense in der Hand, über die Scharen der Mächtigen und Elenden hinwegstürmend; Dichtung (Petrarca) und Malerei und Plastik hatten in gleicher Weise den Stoff pathetisch behandelt. In anderer Art nahm dazu die nordische Kunst Stellung. In Frankreich bildete sich die Danse Macabre aus — Rede und Pantomime — wo der Tod in Wechselrede mit dem Menschen, den er fortzuführen kam, erschien. Im 14. Jahrhundert waren solche Aufführungen nicht bloß in Frankreich, sondern auch in Deutschland, bald auch in England und Nord-Italien geläufig. Damit im Zusammenhang sind die gemalten Totentänze entstanden, zunächst wohl an Orten, wo solche dramatischen Aufführungen stattfanden, an den Mauern der Friedhöfe, in den Kreuzgängen der Klöster, in Kirchen (einer der ältesten auf deutschem Boden war der im Kloster Klingenthal in Basel aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts). Die religiöse und soziale Erschütterung, welche in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts und den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts durch das Volk ging, hat es bewirkt, daß die Zeit dem Stoffe ein ganz besonderes, fast leidenschaftliches Interesse zuwandte. Und darum war die Stätte solcher Darstellungen nicht mehr allein Kloster, Friedhof, Kirche, sondern das Tafelbild und ganz besonders der Holzschnitt kamen dieser Gedankenrichtung entgegen, und hervorragende Künstler gestalteten tiefer und breiter das überkommene Motiv aus. Nicht tragisch hatte der mittelalterliche nordische Künstler den Stoff aufgefaßt; im Tanzschritt unter Musikbegleitung führte das Knochengeripp die Heldenspieler und Statisten von der Lebensbühne ab. Der deutsche Künstler des 16. Jahrhunderts ließ zwar die allgemeine Auffassung bestehen, aber er mischte ihr doch einen stark tendenziösen Zug bei; jetzt wurde der Neid des Schicksals stark hervorgehoben und eine scharfe Polemik gegen die Mächtigen, welche Habe und Gewissen bedrängen, machte sich merkbar. Wenn die Hand nach der Erfüllung greift, da streckt sich ihr die knöcherne Hand des Todes entgegen. Der Tod packt die Schönheit in ihrer Blüte, den Ruhm des Helden und des Gelehrten auf seiner Höhe, und den Besitz, wenn er dem Begehren entspricht. Aber der Tod lauert auch auf den

gottverleugnenden Priester, den rechtbrechenden Richter, den adeligen Gutsherrn, der sich von der Arbeit der mißhandelten Untergebenen nährt, den Helden, dessen Daseinsspuren Verwüstung und Elend sind. So tritt in den nordischen Todesdarstellungen nicht das tragische, sondern das ironische Element in den Vordergrund. Holbeins d. J. Totentanz wird dies am deutlichsten erweisen.

Aus solcher Anschauung sind die beiden Bilder Baldungs von 1517 in der Kunstsammlung in Basel hervorgegangen, welche den Tod als Würger von Schönheit und Jugend vorführen. Hier und dort wird ein Weib vom Tode angefallen, das eine Mal wehrt sie sich schaudernd gegen dessen Kuß, das andere Mal sieht sie verzweifelnd von dessen Macht sich schon überwältigt. Es sind üppig-schöne Gestalten, fast in voller Nacktheit dargestellt; die eine bloß von einem durchsichtigen Schleier leicht umflattert, die andere nur unten von dem herabgeglittenen Mantel verhüllt. Beide Frauen sind von sehr kräftig runden Formen, die Köpfe zeigen ein volles Oval mit starker Entwicklung der Backenknochen und breitem energischem Kinn; der Fleischton bei den Frauen ist etwas blaß mit ins Violette gehendem Schatten; das Haar goldbraun; der Tod, den der Künstler nicht als eigentliches Gerippe darstellte, ist von kräftigem gelbbraunem Ton. Der Hintergrund ist dunkel. Bald darnach kamen auch an ihn Aufträge von Kardinal Albrecht von Brandenburg. Wer den Vermittler spielte, ist unbekannt. Vielleicht hat Grünewald, der doch mit Baldung auch persönlich bekannt sein mochte, oder Dürer den Kirchenfürst auf Baldung hingewiesen. So malte der Künstler 1520 eine Geburt Christi, die durch das Wappen Albrechts als seine Bestellung gesichert ist (Aschaffenburg, Schloß Nr. 264), sie ist von unvergleichlicher Feinheit und Sorgfalt der Durchführung. In einer geborstenen Halle kniet Maria vor dem Kinde, um das herum vier reizende Engelknäbchen ein Gesangskonzert aufführen; Maria zur Seite steht Joseph. Wie auf dem Freiburger Bilde geht das Licht von dem Kinde aus und in seinem Widerschein strahlt das Antlitz der Mutter. Durch das Thor der Halle hindurch sieht man in die nächtige Landschaft des Hintergrundes; entsprechend der Ferne ist das von der Erscheinung des verkündigenden Engels ausstrahlende Licht gedämpft und macht allein die Hirten, welche die Erscheinung anhalten, mit der Herde sichtbar. Poesie der Stimmung und eine von delikatester künstlerischer Empfindung zeugende Ausführung treffen hier zusammen. Ein anderes Bild, eine Kreuzigung, wieder mit Monogramm des Künstlers und dem Wappen Albrechts, ist wohl zu gleicher Zeit entstanden, doch entbehrt es der feinen Durchführung, welche dem ersteren Bilde eigen ist (Aschaffenburg, Schloß Nr. 290). Dagegen steht auf der Höhe jenes Bildes eine „Heilige Familie“ (die Ruhe auf der Flucht?) in der Akademie der Künste in Wien, die im übrigen in der Ausführung der Landschaft und in der Komposition auffallend stark an Altdorfer erinnert.*) Eine Darstellung des Todes der Maria von 1521 (auf der Rückseite der Tafel die Trennung der Apostel in reicher Landschaft) in der Kirche St. Mariä auf dem Kapitol in Köln ist ein religiöses Historienbild großen Stils; die Apostel von jener Größe und Würde, wie auf dem Freiburger Altar, der Ausdruck der Frauen von ergreifender Kraft, die Pinselführung hier breit und kühn. In den Anfang der zwanziger Jahre gehört auch der

*) Eine Werkstattwiederholung mit dem gefälschten Monogramm Schäufeleins und der wohl auch unechten Jahreszahl 1526 im Germanischen Museum in Nürnberg Nr. 188.

Christus am Kreuze in der königl. Galerie in Berlin (Nr. 597). Aus dem Jahre 1522 besitzt dieselbe Sammlung (Nr. 623) eine Steinigung des heiligen Stephanus; die Handlung ist von leidenschaftlicher Lebendigkeit, aber die Charakteristik der steinigenden Juden nicht ohne Übertreibung, ein Zurückgreifen auf die derbe Art der Darsteller der Passionsspiele. Dagegen zeigen drei kleine Tafeln, die zu gleicher Zeit entstanden sein dürften und von welchen das eine die Jahreszahl 1523 trägt, den Meister wieder auf voller Höhe: es sind drei Allegorien, zwei im Germanischen Museum (Nr. 186 und 187), eine in der Sammlung des Städelschen Instituts in Frankfurt (Nr. 73).

Das Frankfurter Bild — datiert 1523 — wird als eine Darstellung himmlischer und irdischer Liebe aufgefaßt.*) Die mitgegebene Symbolik reicht freilich nur für die Bezeichnung der irdischen Liebe aus, für die der himmlischen läßt sie uns im Stich. Die Vertreterin der irdischen Liebe — die ihre Begehren aus dem Blut heraus stellt — sitzt auf einem Ziegenbock, in erhobener linker Hand hält sie eine Glasvase, in welcher ein kleiner Teufel steckt; auf der Vase liegt ein Granatapfel. Amor zieht das Ende eines weißen Gewandes von ihr fort. Die „himmlische" Liebe ist gleichfalls nackt, steht neben der irdischen, ohne jegliches Symbol, nur greift sie nach dem Gewande der irdischen Liebe, als wollte sie sich damit verhüllen. Die Beleuchtung giebt die Abendstimmung wieder. Auf den beiden Nürnberger Bildern allegorisiert die eine Frau wohl die Weisheit; sie hält einen Hohlspiegel in der Linken und steht auf einer Schlange; die andere die Musik, denn sie hält die Rechte auf eine Geige gestützt und in der Linken das Notenbuch, zu ihren Füßen sitzt eine weiße Katze. Waldesdunkel bildet auf den beiden letzteren Bildern den Hintergrund; durch eine Lichtung sieht man auf dem einen in ein nebelverschleiertes Thal mit einer Burg, auf dem anderen nur in ein Stück Ätherblau. Die „himmlische" Liebe des Frankfurter Bildes zeigt einen Kopf von gleichen Formen wie der Verkündigungsengel auf dem Freiburger Altar. Der violette Fleischton ist bräunlich schattiert. Die Typen der Frauen der Allegorien des Germanischen Museums stehen denen der Frauen in den Baseler Totentanzbildern ganz nahe, das Fleisch ist von einem ins Violette schimmernden Ton, bei der Musik trotzdem von warmer Haltung. Ob diese drei Bildchen gleichzeitig oder die Nürnberger etwas jünger, alle drei sind von gleicher künstlerischer Vollendung und zeigen in Baldung den deutschen Meister, der für den Formenwohllaut eines entwickelten nackten Frauenleibes das feinfühligste Auge unter seinen Zeitgenossen besaß. Von Bildnissen sind bis in diese Zeit kräftigsten Mannesalters nur wenige anzuführen. Baldungs ganze Art eignete ihn nicht besonders zum Bildnismaler. Wenn seiner freien Schöpfung ein Zug mächtigen, öfters bis zur Leidenschaftlichkeit gesteigerten Lebens innewohnt, so charakterisiert seine Bildnisse — einige Meisterbildnisse auf seinen Altarwerken ausgenommen — eher eine gewisse Sprödigkeit im Ausdruck inneren Lebens, und eine gewisse Härte in den Formen. Gleich nach seiner Übersiedlung nach Freiburg (1511) ist das Brustbild des Markgrafen Christoph I. von Baden (Karlsruhe, Kunsthalle, Nr. 87) und darauf 1515 das Bildnis des Markgrafen Bernhard III. (München, Pinakothek Nr. 287) und 1517 das Brustbild des Pfalzgrafen Philipp des

*) Hier und da auch als Hexenszene, doch wie uns deucht, ganz ohne Grund; der Bock allein thuts doch nicht.

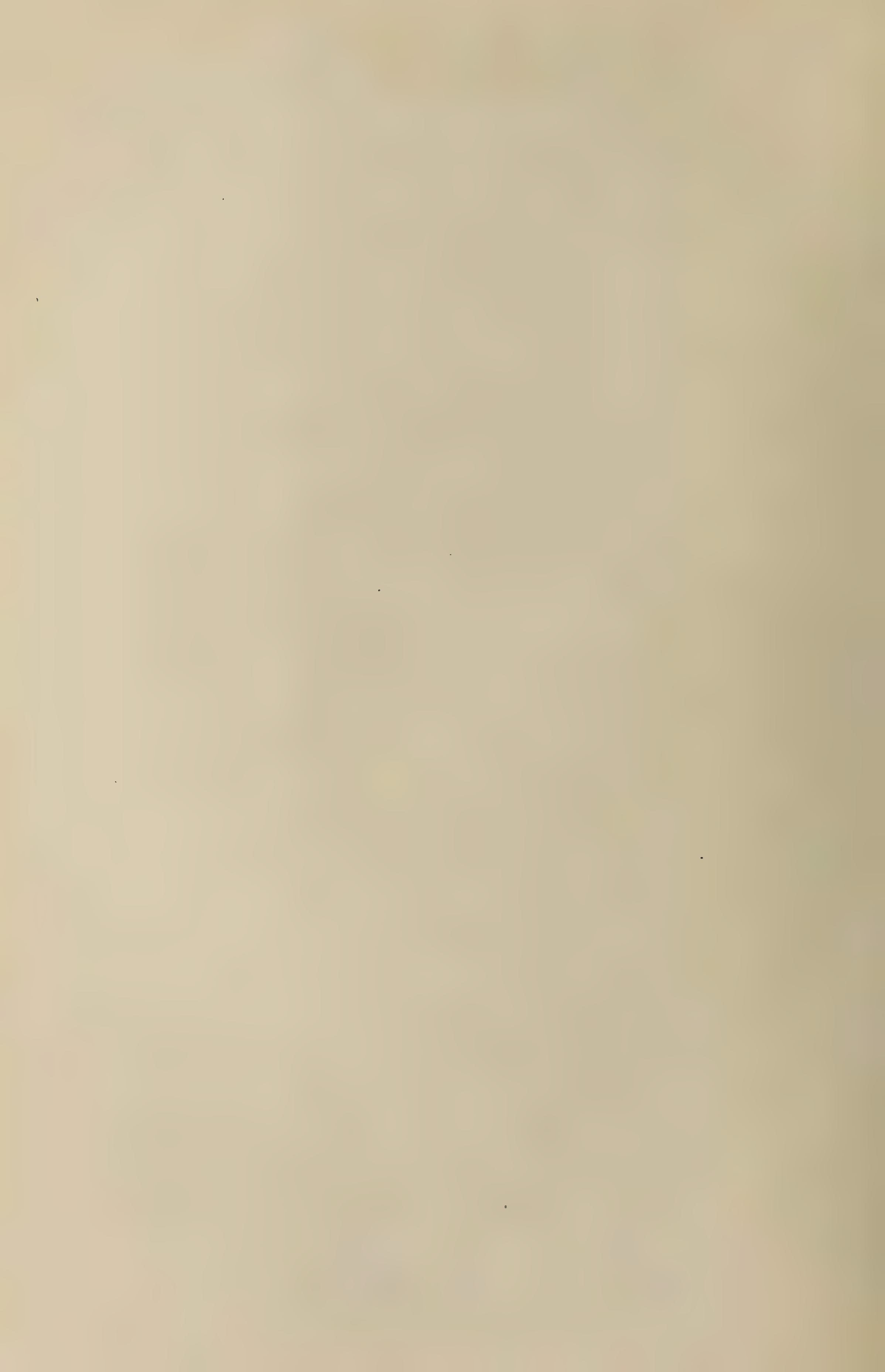
kriegerischen entstanden; zeichnende scharfe Modellierung, Härte in der malerischen Ausführung ist allen drei Bildnissen eigen. Kaum ein anderes Urteil läßt sich über das Bildnis eines Unbekannten aus dem Jahre 1517 (Karlsruhe, Kunsthalle) fällen, wogegen das Bildnis eines jungen Mannes in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1443) von 1515 nicht bloß in der Charakteristik des Unbekannten mit den nachdenklichen Augen und dem ernsten Zug um den fein geschnittenen Mund ein fein ausgeführtes Werk bietet, sondern sich auch durch die Vorzüge der Modellierung und echt malerischen Behandlung den freien Schöpfungen jener Zeit an die Seite stellt. Das Hauptwerk Baldungs auf dem Gebiet der Bildnismalerei ist das Votivbild des Markgrafen Christoph von Baden und seiner Familie (Karlsruhe, Kunsthalle Nr. 88). In der Mitte Maria, das Kind auf dem Schoße, zur Rechten die heilige Anna, dem Kinde den Psalter hinreichend. Dann auf der einen Seite der Markgraf mit seinen zehn Söhnen, auf der anderen die Markgräfin Ottilia mit den fünf Töchtern. Die Männer mit protzigen breiten Gesichtern, ohne viel geistige Überlegenheit zu verraten, die Mädchen lieblich, die Töchter Äbtissinnen von dämlichem Ausdruck, was aber doch wohl nur am Modell lag. Die Formenbehandlung ist auch hier etwas kantig, die Farbe verhältnismäßig matt im Ton, doch von feiner Stimmung. Dem Jahre 1525 entstammt das Bildnis des Freiherrn von Monsperg in der Stuttgarter Galerie (Nr. 447).

Werke, die der Spätzeit des Künstlers angehören, lassen sich nur sehr spärlich nachweisen. Immerhin gestatten diese dürftigen Trümmer noch das Urteil, daß Baldung fortgesetzt daran arbeitete, seinen Stil nach der Seite des Malerischen hin noch weiter zu entwickeln, einen noch weicheren flüssigeren Vortrag sich anzueignen. Geleugnet darf nicht werden, daß die kernige Struktur der Formen darunter litt und an deren Stelle eine gewisse Verblasenheit sich leicht bemerkbar macht. Doch lag dies nur in seinem eigensinnigen Anstreben bestimmter malerischer Wirkungen, nicht in einer Abnahme der Größe seines Natursinns und der Kraft, die Natur zu bewältigen; dafür genügt allein der Hinweis auf die Handzeichnung eines Kruzifixes von 1533 in der Albertina in Wien und auf zwei Blätter seines Holzschnittwerkes aus dem Jahre 1534 — ein Pferdekampf und ein Pferderudel auf der Weide (B. 56. 57. Eisenmann 141. 142); sie zeigen ihn im Besitz der ganzen Energie seiner Jugend, aber auch im Besitz einer noch gesteigerten Fertigkeit, die Natur zu beobachten, zu verstehen und zu bemeistern. Die noch zu erwähnenden Bilder sind das Fragment eines Lucretiabildes (ein bärtiger Greis im Talar, der einen herbeieilenden Mann in Rittertracht anhält) von 1530 in der jetzt in der Berliner Nationalgalerie aufgestellten Raczynskischen Sammlung (Nr. 21), und aus dem gleichen Jahre eine überlebensgroße Maria mit dem Kinde, in Halbfigur, in der Galerie Liechtenstein in Wien, an welcher die obenerwähnten Schwächen in der Formenbehandlung am offensten auftreten; aus dem Jahre 1539 rührt eine ganz ruinierte Darstellung von Christus als Gärtner in der Darmstädter Galerie her und aus dem gleichen Jahre das Fragment einer Anbetung des neugebornen Jesuskindes, bestehend in den überlebensgroßen Bruststücken der Maria (die Arme über der Brust gekreuzt) und des Joseph, im Hintergrund die Verkündigung an die Hirten (Karlsruhe, Kunsthalle Nr. 47); Joseph ist von Formen, mit welchen man sonst die Propheten ausgestaltet, Maria von bestrickender Schönheit; die Modellierung des Fleisches zeigt eine Weichheit, welche an die Leistungen gleichzeitiger venezianischer Meister



Hans Baldung Grien: Familie des Christoph von Baden.

Karlsruhe, Kunsthalle.



erinnert. Von dem malerischen Eindruck kann das erhaltene Fragment nur eine Andeutung geben; die Absicht erkennt man ja: möglichste Einschränkung der Farbenleiter, Konzentration auf einen vollen Akkord, der dann um so kräftiger wirkt; so treten auf dem Fragment nur zwei Töne in Wirksamkeit: Rot (Mantel Josephs) und Grün (Gewand Marias), der Hintergrund ist dunkel (Mauer, Nachthimmel). Eine Vanitas



Baldung Grün: Handzeichnung. Berlin, königl. Kupferstichkabinett.

von 1540 in der Sammlung des Konsuls Weber in Hamburg schließt sich an die Todesdarstellungen von 1517 an: eine stehende, junge, nackte Frau, die von hinten vom Tode umfaßt wird; vor ihr ein Knabe, hinter ihr eine liegende ältere nackte Frau. Das Bild ist von sehr kräftiger Färbung. Ebenso gehört dieser Spätzeit der Herkules mit Antaeus in der Sammlung Habich in Kassel an. Der Umfang der Phantasie und der gestaltenden Kraft Baldungs wird, wie bei den meisten deutschen Malern des Zeitraums, nicht durch die Gemälde umgrenzt; die Holzschnitte treten hinzu und im besonderen Falle der Reichtum vorhandener Handzeichnungen. An dramatischer

Kraft birgt keines seiner Gemälde so viel wie z. B. sein Holzschnitt Bekehrung Pauli (B. 33. E. 65); so mächtig hat er dann kaum in einem Kruzifixusbilde physisches Leiden und geistigen Sieg darüber geschildert, wie in seinem Sebastian (B. 37. E. 70); wer Laokoon kennt, der wird sofort wahrnehmen, wie nahe der Holzschnitt dem gewaltigen Marmorwerke an innerem Gehalt steht. Von gleichem ergreifendem Pathos ist der Christus an der Martersäule (B. 42. E. 12), die Kreuzabnahme (B. 5. E. 14), und die Beweinung Christi (B. 43. E. 16), letztere ohne Zügel Himmel und Erde in den Verzweiflungssturm verstrickend und dabei auch von der höchsten Kühnheit der Komposition. Eine Meisterleistung in der Verbindung von Phantastik und Realismus ist das großartige Helldunkelblatt der vier Hexen (E. 140); dazu dann wieder in Bezug auf Naturbehandlung und Stil so ausgeglichene Schöpfungen wie die des ersten Elternpaares (von 1519, B. 2) oder der beiden heiligen Familien (E. 9). Man wundert sich nicht, daß Dürer auf seiner niederländischen Reise Holzschnitte des „Grünhansen" mit sich führte und verkaufte und verschenkte. Das Urteil der Nachwelt hat der Handlungsweise des Freundes alles Gönnerische benommen. Die Zahl der vorhandenen echten Handzeichnungen Baldungs ist nicht gering; von der ganz einfachen Skizze bis zu dem auf das sauberste künstlerisch vollendeten Helldunkelblatt. Es sei da hingewiesen auf einige tüchtige Bildnisse in seinem sogenannten Karlsruher Skizzenbuch und auf die fein ausgeführten Blätter einer Taufe Christi von 1510, eines Todes Mariens von 1516 (beide im k. Kupferstichkabinett in Stuttgart), auf ein Bacchanal von 1517 (k. Kupferstichkabinett in Berlin), einige Hexenszenen von 1514 (Wien, Albertina), zwei Todesdarstellungen (Uffizien in Florenz und Sammlung Mitchell in London).*) Baldung war kein so großer Farbenpoet wie Grünewald, er besaß nicht das Instinktive, Tastende und wieder Wägende jenes elementaren Geistes, weshalb er sich von jenem auch nur so weit führen ließ, als helle künstlerische Absicht Färbung und Beleuchtung in den Dienst des Stoffes stellen wollte; in seinem Naturalismus zügelte er sich und in der Verbindung von Größe, Freiheit und Stil der Formen, mit kühnem Natursinn zeigte er sich eben als den echten Vertreter des sechzehnten Jahrhunderts, wobei er im übrigen einen so leidenschaftlichen Ton der Schilderung anschlagen konnte, wie dies nur je in der Macht Grünewalds lag. So ist es zwar sicher, daß Grünewald Baldung auf die höchste Stufe der Entwicklung führte, daß aber der Künstler nichts in sich aufnahm, was seiner Natur fremd gewesen; er steht neben Grünewald, nicht nach Grünewald, als der in der Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein hervorragendste Künstler da.

Ein anderer Künstler, bei dem die Entwicklung durch die gleichen Einflüsse wie

---

*) Hans Baldung Grüns Skizzenbuch im großh. Kupferstichkabinett Karlsruhe. Herausg. von Dr. Marc Rosenberg. Frankfurt, Keller, 1889. Außer einigen sehr feinen Porträtzeichnungen auch Veduten von Städten und Landschaften, Studien nach der Pflanzen- und Tierwelt. Nur wenige Blätter lassen sich den in Sammlungen vertretenen Einzelblättern an Güte vergleichen; einzelne sind wohl überarbeitet und einigen gegenüber dürfte die Frage der Fälschung wohl ernsthaft zu erwägen sein.

**) Am ausführlichsten handelte über den Künstler: Eisenmann, Künstlerlexikon, II, S. 617 fg. Der Richtung Baldungs gehört der Monogrammist M. A. an, welcher neunzehn Blätter des Gebetbuches Maximilians (Besançoner Teil) verzierte; er ist bald derb naturalistisch, bald stilisierend im Geiste der Italiener. Vgl. Jahrbuch d. Kunstsamml. d. a. h. Kaiserhauses III. a. O.

bei Baldung bestimmt wurde, der somit gleichfalls zu der Gruppe der deutschen Koloristen gezählt werden muß, gehört entlegeneren oberdeutschen Gegenden an: es ist dies Albrecht Altdorfer.

Dürer und Grünewald gaben seinen künstlerischen Wegen Richtung, aber die Erfassung dieser Einflüsse blieb immer eine nur äußerliche; es war nicht, wie bei Baldung, daß eine innerlich verwandte Art mit Grünewald ihm den Zusammenhang zwischen dem gewaltigen Naturalismus des Künstlers und seinem Kolorismus offenbarte, und bei allen Alluren, die er von Dürer annahm, merkt man doch immer die große Kluft, die ihn von seinem Vorbild, schon durch den Mangel an Gründlichkeit des Blickes und Gründlichkeit der Zeichnung, scheidet. Das, wodurch man mit ihm persönlich in Verkehr tritt, sind vor allem seine Landschaften. Auge und Empfindung reichen da, sieht man von Dürer ab, über die Zeitgenossen hinaus; von den Tirolern hat er manche Anregung erhalten, aber in seiner empfänglichen Seele werden auch schon Naturstimmen vernehmlich, die gedämpfteren Tones sprechen, als es die Hochgebirgsnatur thut. Auch sein Auge fesselte nicht zuerst die geologische Gestaltung des Bodens, sondern die atmosphärische Stimmung. In seinen Landschaften wird deshalb die Natur lebendig: sie stellt sich in unmittelbare Verbindung zu dem Hergang, der sich darin abspielt. Nach dieser Richtung hin trat eine Begegnung seiner Individualität mit der Grünewalds ein, von dem er im übrigen alle koloristischen Mittel für die Durchführung seiner Ziele entlehnte.

Altdorfers Geburtsort ist unbekannt; Sandrart meint, er sei in Altorf in der Schweiz geboren, woher er auch seinen Namen habe. Aber es gab Altdorfer zu Landshut, Regensburg u. s. w., wonach es viel näher liegt, den Künstler der bayrischen Heimat zuzuweisen. Auch sein Geburtsjahr kann nur annähernd bestimmt werden. Im Jahre 1505 kam Altdorfer von Amberg nach Regensburg und erwarb hier das Bürgerrecht. Das war an ein Lebensalter von mindestens 25 Jahren geknüpft; daraus ergiebt sich, daß sein Geburtsdatum zwischen 1475 und 1480 liegt. In Regensburg kam er schnell zu Wohlhabenheit und Ansehen. Er erwarb sich Häuser und Garten, wurde Mitglied des äußeren und dann des inneren Rats. Der Sache Luthers war er warm zugethan; 1533 gehörte er zu jenen 15 Ratsherren, welche den Beschluß durchsetzten, daß von da an lutherischer Gottesdienst gehalten werde. Er starb 1538, kurz nachdem er (am 12. Februar) Testament gemacht hatte.

Altdorfer war zunächst Baumeister; freilich hatte er für die Stadt nur Nutzbauten, z. B. Fleisch- und Schlachthäuser, Befestigungsbauten, auszuführen. Seine Thätigkeit als Architekt bestimmt aber nicht den Stil seiner Gemälde, die sich, wie schon angedeutet wurde, nicht durch strenge Zeichnung, eingehende Behandlung der Formen, sondern durch malerische Eigenschaften auszeichnen; nur in der Vorliebe für sauber und eingehend ausgeführte Baulichkeiten, die aber meist wiederum ganz phantastischen Charakters sind, kündigt sich der städtische Baumeister an.

Die ersten datierten Gemälde Altdorfers gehören dem Jahre 1507 an. Es sind diese das Doppelbild des heiligen Franziskus, der die Wundmale empfängt, und des heiligen Hieronymus, beide in Landschaft (Berlin, Galerie Nr. 638), eine Darstellung der Krippe (Bremen, Kunsthalle) und eine Landschaft mit einer Satyrfamilie (Berlin, Galerie, Nr. 638 A) — kleine Tafeln, die aber gleich den Künstler in seiner liebenswürdigsten

Art vorführen. Eine Phantasie von reiner Heiterkeit giebt sich sowohl bei der Satyrfamilie kund wie in den köstlichen Spielen, welche kleine Engelbürschchen im Trabenwerk des Gelasses, wo die Krippe steht, aufführen. Beleuchtungseffekte treten noch nicht stark hervor: auf der Krippendarstellung liegt das Licht des Morgens, die Wolkensäume erglühen im ersten Schein der Sonne. Die kleinen Figuren sind nicht besonders eingehend gezeichnet, aber gut bewegt. Eine köstliche Landschaft, von dem Reiz einer Eichendorfischen Waldeinsamkeitsromanze, ist das Bildchen in der Münchener Pinakothek (Nr. 288), auf welchem der heilige Georg, in goldene Rüstung gekleidet, am Ausgang eines Buchenwaldes mit dem Drachen kämpfend dargestellt wird. Eine kleine Lichtung gewährt einen Blick auf das hinter dem Walde aufsteigende Hügelland. Trotz des Drachens ist der Wald von einschmeichelndem Zauber, der warme Ton des Grüns zeigt, wie er von der Sonne durchrieselt wird. Der Baumschlag ist von freier, breiter Behandlung, nicht Blättchen neben Blättchen gesetzt. Sehr verwandt auch in dem warmen Ton ist diesem Bildchen die Hubertusdarstellung in der öffentlichen Sammlung in Glasgow, wo, wie in dem Georgsbilde, die Landschaft die Hauptsache ist. Statt des Laubwaldes dort hier dunkler Tannenwald, dafür aber reichere Fernen und abenteuerlich gezackte Bergspitzen. Ein reines Landschaftsbildchen, ohne Staffage, in der Münchener Pinakothek (Nr. 293), dürfte unfern des Jahres 1510 entstanden sein; der Ton ist im ganzen dunkler als auf dem Georgsbild und der Übergang zwischen dem kräftigen Grün des Vordergrundes und dem Blau des Hintergrundes ist nicht so gut zuwege gebracht wie dort. Dies sowie die etwas verschiedene Behandlung des Baumschlags — statt ungleichmäßiger Striche Lichttupfen — genügen aber doch wohl nicht, um die Echtheit des Werkes in Zweifel zu ziehen; höchstens könnte eine spätere Entstehungszeit in Betracht kommen. Hierher gehört dann eine Ruhe auf der Flucht, datiert 1510, in der Berliner Galerie (Nr. 638 B). Den Vordergrund beherrscht ein prächtig aufgebauter Renaissancebrunnen, an dem Maria sitzt; das Kind beugt sich über die Arme der Mutter hinab, um im Wasser zu plätschern; Maria greift nach Kirschen, welche ihr Joseph darreicht. Engelknäbchen schäkern am Brunnenbassin und haben auf dem Emporbau Platz genommen. Daneben öffnet sich der Blick auf bergiges Seeufer und die Gebäude einer Stadt. Die Komposition ist sehr glücklich, eine Fülle anmutiger Züge fesselt; aber Nerv mangelt. Joseph ist in hergebracht derber Weise charakterisiert; Maria, von anmutiger Erscheinung, mit dem ins Zierliche übertragenen Dürerschen Typus, zeigt bei naher Prüfung kleinliche Formen, und die scharf gespannten Falten der Gewandung mit dem knitterigen Saume sind auch nicht schön.*) Der gleichen Periode ist auch eine Anbetung der Könige in der Sammlung in Sigmaringen (Nr. 3) zuzuweisen, eines der feinsten Bildchen Altdorfers, worin er zugleich einen besonderen Reiz in Farbe und Beleuchtung entfaltet. Maria in rotem Unterkleid, blauem Mantel und weißem Kopftuch sitzt rechts auf einem Mauerstücke, das Kind auf dem Schoße haltend. Vor

---

*) Am Brunnen die Inschrift: Albertus Altorffer pictor Ratisbonensis. In salutem aîe hoc tibi munus diva maria sacravit corde fideli 1540 und das Künstlerzeichen. Da Altdorfer im Frühling 1538 starb, so steht schon sicher, daß das Bildchen nachträglich diese Datierung erhielt; und in der That hat ein vor wenigen Jahren vorgenommener Putzversuch die 4 sofort in die ursprüngliche 1 verwandelt.



Altdorfer: Ruhe auf der Flucht.

Berlin, Gemäldegalerie der königl. Museen.

dem Kinde kniet der älteste König mit der Goldbüchse, hinter Maria steht der schwarze König, zwischen beiden im Mittelgrund der dritte. Im Hintergrund sieht man die Ruine eines Prachtgebäudes. Oben erscheint der Stern, mit silberglänzendem Licht das Blau färbend; die Lichtscheibe wird von einem dunklen Ring umgrenzt, darüber hinaus spielt der Silberschein auf den Wolken und hüllt die Trümmer wie in einen leichten Schleier ein. Diese Darlegung der Wirkungen eines kräftigen Lichtzentrums auf die Atmosphäre hat Altdorfer Grünewald abgelernt, und er hat sie nun hier zur Erzielung einer starken poetischen Wirkung auf das beste angewendet. Vielleicht geht die Entstehung des Bildchens schon bis gegen 1515 hinauf, ein Zeitpunkt, zu welchem eine Berührung der Altdorferschen Kunstweise mit der der überrrheinischen Koloristen am ehesten anzunehmen ist. Wurde doch damals auch Altdorfer zu hervorragender Beteiligung an der künstlerischen Ausstattung des Gebetbuches Maximilians herangezogen, an welchem auch Baldung thätig war. Im Besançoner Fragment sind acht Seiten von seiner Hand verziert. Da er hier seinen malerischen Neigungen nicht oder nur wenig nachgehen konnte, so treten um so mehr seine zierlichen Renaissancebauphantasien in den Vordergrund. So gleich zu dem Gebete: Deus in nomine tuo salvum me fac: Oben der Salvator, unten ein Zug berittener Musiker einer Stadt zureitend. Dann ein sitzender Mann, den Rosenkranz betend, zwei geflügelte Engelknäbchen musizierend und ein schöner Engel vor dem Betpult mit gefalteten Händen betend (Laudate dominum omnes gentes). Darauf das liebenswürdigste Blatt, mit allen guten Zügen Altdorferscher Kunstweise ausgestattet: in der Höhe Gott Vater, aus den Wolken hervorragend, die Hand segnend erhoben; unten ein schön aufgebauter Brunnen, dessen Wasser auf drei Schalen herabspringt; eine Frau und ein Lanzknecht schöpfen Wasser daraus, um den Brunnen herum ein Mann mit einem Knaben, dann ein Mädchen von hohem Liebreiz mit einem Knaben an der Hand, endlich an den Stufen zwei sitzende Engelknäbchen. Es folgt eine Darbringung im Tempel, ein ruhender Löwe auf einem Panther, eine Verherrlichung Mariens durch singende geflügelte Engelknäbchen, und auf den zwei letzten, von Altdorfer verzierten Blatträndern ornamentale Spiele, frei phantasierend vorgetragen.*) Von 1515 datiert ist auch das kleine Halbfigurenbild einer heiligen Familie in der kaiserl. Sammlung in Wien (Nr. 1425), dem die feine Durchführung fehlt, das aber durch glückliche Komposition und wohl gestimmte Farbe anzieht. Dem Jahre 1517 entstammt eines der wenigen Altarwerke Altdorfers (Regensburg, Sammlung des historischen Vereins). Die Außenseiten der Flügel zeigen den Engel der Verkündigung und Maria, die Innenseiten das Abendmahl und die Auferstehung, auf der Mitteltafel ist die Geburt Christi dargestellt. Man sieht gleich, daß Altdorfer nur in den kleinen Bildchen fein, liebenswürdig zu wirken vermag, während er in den großen Altarbildern auffallend rauh in der Charakteristik und hart in der Modellierung wird. Das Abendmahl ist ein Helldunkelstück, zu dem der derbe Naturalismus der Schilderung gut stimmt. Die „heilige Nacht“ ist dem Morgen nahe; die Sterne strahlen nicht mehr im reinen Silberlicht, sondern schon in tieferem, dunklerem Schein; weiße Berge recken die Häupter bis zu den vom ersten Frührot ange-

*) Vgl. Jahrbuch der Kunstsammlungen des a. h. Kaiserhauses III. a. O., Taf. V. VII. IX. XXXIV—XXXVIII.

strahlten Wolken. Das ist eine jener „Stimmungslandschaften", welche auf Altdorfers Zusammenhang mit den Tirolern hinweisen. Nun, seine Vorliebe für die Firnenwelt legt es wohl nahe, daß er in den Alpen nicht fremd war. Von den beiden Verkündigungsengeln, die zu den Hirten herabschweben, ist der eine ganz im Profil genommen, der andere in guter Verkürzung, von rückwärts. Die Beleuchtung der unteren Hauptgruppe — Maria, Joseph — geht von dem lichtausstrahlenden Kinde aus. In der Auferstehung ist der sich überstürzende Wächter ein gutes Probestück perspektivischen Könnens.*)

Wohl schon einige Zeit früher entstand das große Doppelbild der beiden Johannes: Johannes d. E. die Apokalypse schreibend, ihm gegenüber Johannes d. T., in der Höhe Maria mit trompetenblasenden Engeln; die Örtlichkeit bilden Fels und Wald (Stadt am Hof bei Regensburg, protest. Kap. des Katharinenspitals). Die Formen sind scharf bezeichnet, die Modellierung ist etwas hart, vorspringende Stellen, z. B. Nasenrücken, Backen, Finger, sind mit weißen aufgesetzten Lichtern bezeichnet, das Haar ist eingehend behandelt. Durchsichtiges Helldunkel, warmer bräunlicher Ton weisen auf eine tüchtige angeborne malerische Anschauungsweise hin.**) Doch, wie schon angedeutet, größere künstlerische Erfolge erzielte Altdorfer mit seinen kleinen, fein und liebevoll durchgeführten Bildchen. Das gilt gleich von drei kleinen Tafeln im Germ. Museum in Nürnberg (Nr. 214—216), von welchen zwei das Gericht und das Martyrium des heiligen Stephanus, eines die Bergung des Leichnams des heiligen Quirinus darstellt. Fein und kräftig sind sie alle drei gemalt, das dritte aber von eigenartiger, mächtiger Wirkung. Die Feuerscheibe der Sonne, die schon dem Horizont nahe, spiegelt sich in dem Fluß, an dessen bebuschtem Ufer Andächtige das Abenddunkel benutzen, um den Leib des heiligen Quirinus der Gemeinde zu retten. Der Wagen ist bis ans Ufer gebracht worden, der Leichnam, von einer kostbaren Decke umhüllt, ist aus den Fluten schon emporgehoben; zwei Frauen und ein Jüngling sind mit der Bergung der Last beschäftigt. Der wasserschwere Leichnam, die beiden Frauen, von welchen namentlich die eine unter der Last fast zusammenknickt, sind in jeder Bewegung ganz naturwahr wiedergegeben; dazu die Mitsprache des Lichts, der Atmosphäre: das alles giebt eine mit aller Unmittelbarkeit wirkende ergreifende Erinnerung an die Trauer- und Siegestage des jungen Christentums. Zwei andere Bildchen aus der Quirinuslegende — eine Unterredung des Heiligen und das Herabstürzen desselben in den Fluß — in Größe und Behandlung dem Nürnberger entsprechend, besitzt die Galerie der Akademie in Siena. Ein sehr sorgfältiges Beleuchtungsstück ist auch die Geburt Christi in der k. k. Galerie zu Wien (Nr. 1427). Hier beleuchtet Joseph mit brennender Kerze das Kind; der Nachthimmel ist durch eine

---

*) Das Altarwerk ist stark mitgenommen; einzelne Partien, z. B. Kopf der Maria in der Geburt Christi, ganz übermalt.

**) Ein Altarbild in der Pfarrkirche zu Aufhausen bei Straubing, Maria mit dem Kinde auf dem Schoße in einer Halle sitzend, das in der Geschichte der Malerei von Woltmann-Wörmann als Werk Altdorfers angeführt wird, besitzt nur Züge, die an Altdorfer erinnern; nach Dr. Berthold Riehls eingehender Untersuchung wäre am ehesten H. Burgkmair der Meister des Bildes; dafür spreche auch die Herkunft: das Bild kam erst 1696 als Schenkung des Postdirektors Pichelmaier aus Augsburg nach Aufhausen. Eine von Wörmann genannte Kreuzigung Altdorfers war nie in der Kirche von Aufhausen vorhanden.

Engelsglorie erhellt, die Straßen Bethlehems sind schneebedeckt. Eine Verherrlichung Mariens in der Münchener Pinakothek (Nr. 291) geht gleichen Wirkungen nach und folgt im einzelnen rückhaltslos Grünewaldschen Fingerzeigen. So in der dichtgedrängten Glorie der Engel, deren Formen in der Tiefe des Raumes in dem goldenen Licht völlig verschwinden; Maria hat nichts Überirdisches, ist aber von naivem Reiz; unterhalb der Lichterscheinung breitet sich eine köstliche Hügellandschaft mit einem See aus. Auf der Rückseite des Bildes ist Magdalena am leeren Grabe und ihre Begegnung mit Christus dargestellt, wiederum verlebendigt durch die Beleuchtung; die glutrote Sonnenscheibe taucht zwischen Wolken über den Horizont empor. Aus dem Jahre 1521 rührt die Verkündigung in der Weberschen Sammlung in Hamburg her, aus dem Jahre 1526 eine kleine Kreuzigung im Germanischen Museum (Nr. 213) und die Susanna im Bade in der Pinakothek in München (Nr. 289). Die Kreuzigung ist eine ernste Leistung, in der man — der Kleinheit des Formats ganz unbeschadet — einen Widerhall des kühnen und markvollen Naturalismus Grünewalds wahrzunehmen glaubt. Das gilt von dem Christus, aber auch von den Schächern; und ebenso findet die Trauer der klagenden Frauen und des Johannes hier leidenschaftlich ergreifenden Ausdruck. Schwarze Wolken decken den Himmel, nur auf der einen Seite blickt durch eine Lichtung das Blau.*) Das Bad der Susanna (die Prüderie läßt es nur zu einem Fußbad kommen!) ist nur ein bunt gemaltes Architekturbild, das einen gewaltigen Terrassenbau, geschmückt mit Säulen, Pilastern, Friesen, vorführt. Dem Jahre 1529 gehört: die Schlacht von Arbela mit dem Sieg des Alexander über Darius an, die im Auftrag Herzog Wilhelms IV. entstanden ist. An geschichtliche Treue dachte der Künstler nicht; es ist eine Schlacht aus des Künstlers Zeit, die vorgeführt wird. Auch die Komposition konnte sich von der Unart der Zeit nicht frei machen: in dem Zuviel, das der Maler geben will, geht die straffe Gliederung um eine herrschende Figur oder Gruppe verloren. Tausende von Kriegern zu Fuß und zu Roß tummeln sich in der weiten Landschaft, mit Städten und Burgen und dem Meer im Hintergrund; da merkt man es kaum, daß im Mittelgrund Alexander auf Darius, dessen Kriegswagen sich schon zur Flucht gewendet hat, einsprengt. Wenn dieses Schlachtbild trotz alledem einen mächtigen, pathetischen Charakter erhalten hat, so liegt es in der Art, wie Altdorfer die Natur in das menschliche Schauspiel hineinzuziehen wußte. Die Natur nimmt gleichsam teil an dem Kampf. Die machtvoll auflodernde Sonne, die erlöschende Mondsichel sind nicht bloß eine Quelle prächtiger Lichtwirkungen, sie geben auch dem Ganzen einen großen symbolischen Zug. Dem Jahre 1531 gehört das feine Gesellschaftsstück in der Berliner Galerie an (Nr. 638 c), das das Sprüchwort: „der Bettel sitzt auf der Schleppe der Hoffahrt" erläutern soll. Doch wie gesagt, es ist ein köstliches Genrebild aus dem Gesellschaftsleben jener Zeit.

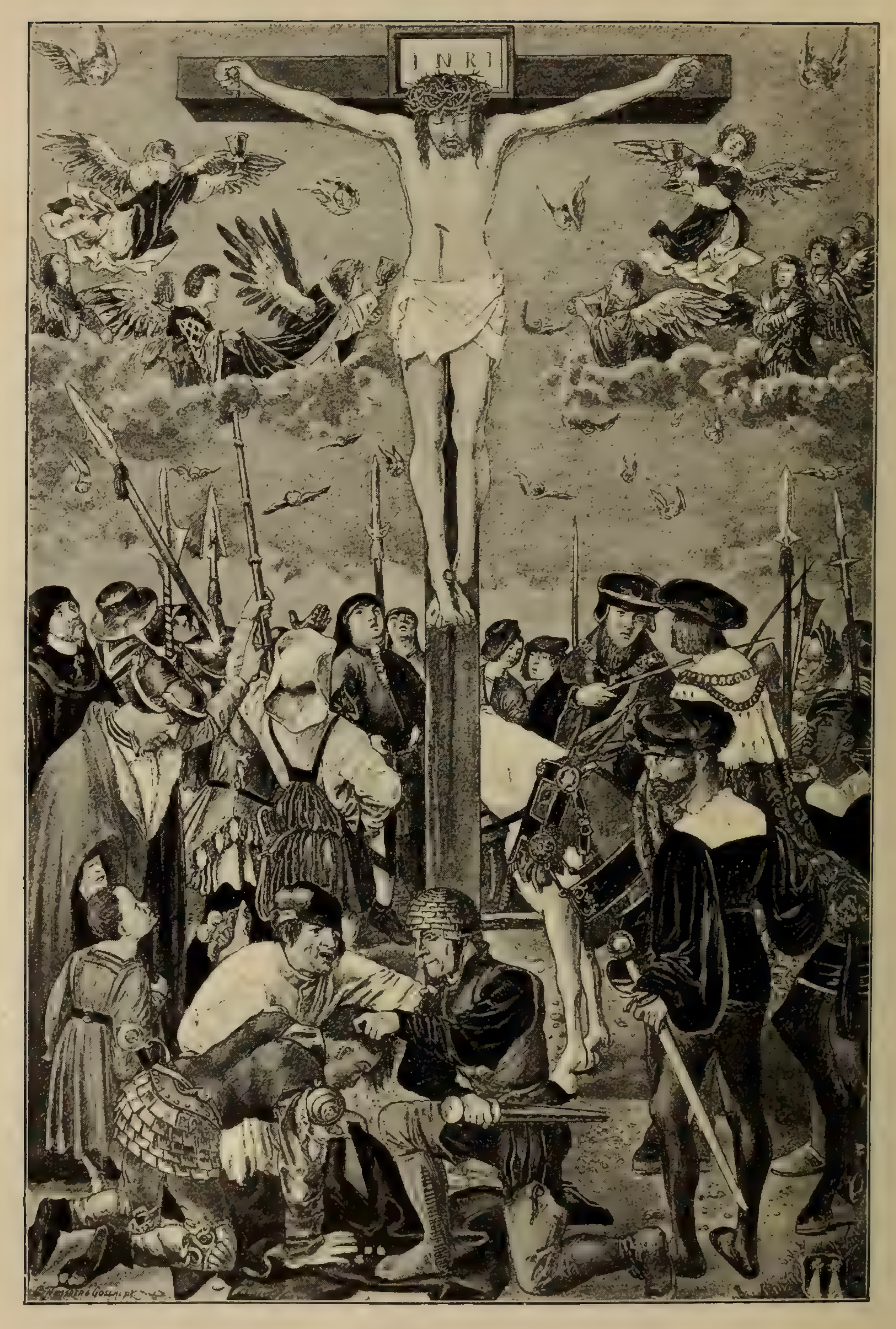
---

*) Das Datum wurde bis vor kurzem 1506 gelesen; W. v. Seidlitz und Dr. Scheibler wiesen darauf hin, daß die Jahreszahl wohl zuerst 1526 geheißen haben müsse, da schon stilkritische Gründe gegen das frühe Datum sprächen. Das letztere leuchtet sofort ein; gegenüber den Bildern von 1507 bedeutet es einen sehr auffälligen Fortschritt von der liebenswürdigen, aber ein wenig flachen Art dort, zu eingehender vertiefter Charakteristik. Die eingehende mit der Lupe vorgenommene Untersuchung der Jahreszahl hat dann ebenfalls das Ergebnis geliefert, daß statt der Null eine Zwei stand.

Im Vordergrund der Prachtbau eines Schlosses im Renaissancestil mit Türmen, prunkvollen Portalen, Terrassen; der Besitzer desselben, in Rittertracht, eilt zum Willkomm einem vornehmen, in die Modetracht gekleideten Paar entgegen, das die Treppe zur Hauptterrasse emporsteigt. Auf der langen Prachtschleppe des Kleides der Dame läßt sich eine Bettlerin mit fortschleifen. Der Park im Vordergrund, die Fluß- und Berglandschaft des Hintergrundes erhöhen den heitern und festlichen Charakter des Bildes, das zu den anmutigsten und die Eigenart des Künstlers am klarsten ausdrückenden Leistungen Altdorfers gehört. Das letzte datierte Werk des Künstlers — die „Abschiednahme Christi von seiner Mutter“ von 1538 — ist seit dem Tode des letzten Besitzers (Steiglehner, Fürstabt von St. Emmeram in Regensburg) verschollen. Von undatierten Bildern gehören der Spätzeit eine kleine bezeichnete Kreuzigung in der k. Galerie in Berlin (früher in der Weberschen Sammlung in Hamburg) und die „Wochenstube“ in der k. Galerie in Augsburg (Nr. 2) an. Christus hängt zwischen den Schächern; zwei Knechte setzen die Leiter an das Kreuz Christi an; vorn sitzt Maria Magdalena; Maria und zwei andere Frauen werden von Johannes fortgeleitet; den Hintergrund bildet eine reiche Gebirgsferne. Seiner Ausführung nach gehört das Bildchen (28 × 20) zu den feinsten aus der Spätzeit des Künstlers. Die Wochenstube der heiligen Anna ist der Bauform nach die Vorhalle einer Kirche, bei der sich gotische Formen mit einer Renaissancekuppel verbinden. Neben der Wiege sitzt eine Wärterin mit dem neugebornen Kinde, Joachim kommt mit einem Brot und einer Milchflasche herbei. Derbe Charakteristik und naive Auffassung halten sich hier die Wage; dazu tritt nun aber der köstliche Engelreigen, der sich wie eine Guirlande um die Pfeiler und Säulen des Baues schlingt und dazu tritt ein magisches Helldunkel, ein Weben des Lichtes, das diesem Bilde den Zauber echter Poesie verleiht.*)

Neben diesen Werken, welchen die Individualität des Meisters klar und deutlich aufgeprägt ist, seien noch einige aufgezählt, die mit dem Namen Altdorfers verbunden, doch diesem fremd sind und von Meistern herstammen, die nur in einzelnen Zügen mit Altdorfer übereinstimmen. Das hervorragendste Werk dieser Gruppe ist das große Altarwerk in der Augsburger Galerie (Nr. 47—51) vom Jahre 1517. Bei geschlossenen Flügeln ist die Verkündigung sichtbar; geöffnet zeigt das Mittelbild und die Flügel Christus zwischen den Schächern am Kreuze; unter den Kreuzen zahlreiche Zuschauer, die trauernden Frauen, die würfelnden Kriegsknechte. Die Landschaft fehlt gänzlich. Schon dies letztere spricht gegen die Urheberschaft Altdorfers; noch mehr aber spricht dagegen die Art der Charakteristik des beiwohnenden Volkes. Die Gestalten sind lang und hager, die Gesichter meist häßlich, aber doch durchaus individuell abgewandelt (ein lang ausgezogenes Oval, mit etwas spitzer Nase, hageren Backen, großem Mund); selbst den Frauen fehlt jeder liebenswürdige Zug. Sehr edel modelliert ist der Leib Christi, dessen Antlitz übrigens auch eine hohe Mäßigung im Ausdruck physischen Leidens zeigt. Um Christus herum, aus dunklen Wolken hervorleuchtend, erscheinen stürmisch bewegte, trauernde Engelknaben in kräftig farbigen Gewändern und Seraphim; um den linken Schächer dagegen phantastisch gestaltete Dämonen. Die Verkündigung auf der Außenseite der Flügel ist in

*) Eine alte gute Kopie dieses Werkes besitzt die Sammlung des historischen Vereins in Regensburg.



Altdorfer: Kreuzigung.

Augsburg, Gemäldegalerie.

Grisaillefarbe, nur die Farbe des Fleisches und der Haare erhielt den Naturton. Der Künstler dieses Altarwerkes war mit der niederländischen Malerei vertraut; das zeigt deutlich die Charakteristik; und selbst die Engelsglorie um Christus herum, mit der an Grünewald und Altdorfer gemahnenden Lichtwirkung, findet in der niederländischen Malerei Analogien. Vielleicht war es ein gewanderter Augsburger Künstler, der dies Werk für die Augsburger Patrizierfamilie Relinger geschaffen hatte, nur Altdorfer war es gewiß nicht, dessen Werk aus dem gleichen Jahre in Regensburg den Künstler auf ganz anderen Pfaden zeigte. Ein anderes Werk, das einige verwandte Züge mit dem Kreuzigungsaltar, aber auch mit Werken Altdorfers hat, ist der Universitätsaltar in der Münchener Pinakothek (Nr. 292a). Auf dem Mittelbild stehen in einer Landschaft mit einem Schloß inmitten eines Teiches und einer Stadt der heilige Bischof Narcissus und der Evangelist Matthäus. Auf den Innenseiten der Flügel, auf welchen sich die Landschaft fortsetzt, ist links Maria mit dem Kinde, rechts der Evangelist Johannes, auf den Außenseiten, wiederum bis auf die Fleischteile in Grisaille ausgeführt, der heilige Christoph und die heilige Margarethe dargestellt. An Altdorfer erinnern die liebevoll ausgeführten Kräuter und Pflanzen des Vordergrundes, an ihn auch die mit Vorliebe angewendeten Schillerfarben; aber seine Gestaltenbildung, seine Art zu charakterisieren ist auch hier nicht vorhanden. Wieder wird man zunächst an einen Augsburger denken dürfen, der ebenso von den Niederländern wie von Altdorfer manche Anregung erfahren hatte. Noch näher zu Altdorfer, doch aber der gleichen Gruppe angehörig, führt die kleine Beweinung Christi in der Münchener Pinakothek (Nr. 292). Auch hier der üppige, fein und sorgfältig ausgeführte Pflanzenwuchs im Vordergrund und reicher landschaftlicher



Altdorfer: Flügel von dem Altarbilde der Kreuzigung.
Augsburg, Gemäldegalerie.

Hintergrund; die Charakteristik ist aber derber, der Ausdruck der Empfindung ungezügelter, als dies auf echten Altdorferschen Bildern der Fall ist.*)

Das künstlerische Bild Altdorfers wird auch durch seine Stiche, Holzschnitte und Handzeichnungen ergänzt, ohne daß freilich erheblich neue Züge gewonnen würden. Nur der Reichtum seiner Stoffwelt wird deutlicher: die Bibel und die antike Mythologie, die Geschichte und das Leben der Straße regten ihn in gleicher Weise an; und bezeichnend ist es, daß er auch eine zehnblätterige Folge reiner Landschaften radiert hat. Das Gewaltige, Großartige fehlt aber auch in seinen Stichen und Holzschnitten, und das Phantastische weicht bei ihm einer gewissen liebenswürdigen Romantik. Seiner Neigung für kräftige Lichtwirkung trug er auch in Stichen und Holzschnitten Rechnung, am stärksten aber in seinen ausgeführten Handzeichnungen: die Blätter sind dunkelfarbig grundiert, und darauf ist dann die Zeichnung hell mit spitzem Pinsel aufgetragen und mit kräftigen weißen Lichtern versehen. Von solchen Blättern seien erwähnt: eine Anbetung der Könige, ein Herkules mit dem Löwen, Ritter und Dame zu Pferd, ein Ölberg — sämtlich im königl. Kupferstichkabinet in Berlin.

Ein unmittelbarer Nachfolger Altdorfers war Michael Ostendorfer. Wahrscheinlich war er Schwabe von Geburt, doch schon 1519 ist er als Meister in Regensburg nachgewiesen; hier starb er auch 1559. Zeitlebens kämpfte er mit der Not; seine Lebensführung trug daran viel schuld, doch auch seine Begabung war nicht angethan, ihm glänzende Aussichten zu erschließen. Er hat nur Äußerlichkeiten, Licht- und Farbeneffekte, Altdorfer abgesehen; im übrigen aber hinderte ihn Phantasielosigkeit und Mangel an künstlerischer Abklärung, sich Altdorfer mehr zu nähern. Sein Hauptwerk ist der Altar, den er von 1553—1555 für die Pfarrkirche in Regensburg malte (jetzt in der Sammlung des historischen Vereins in Regensburg) mit der Aussendung der Apostel auf dem Mittelbilde, dann der Geschichte der Sakramente der Taufe und des Abendmahls (Beschneidung, Taufe Christi, Taufe als liturgische Handlung — Passahfest, Abendmahl und Ausspendung des Sakraments in doppelter Gestalt) auf den inneren Seiten, der Verkündigung, Geburt Christi, Kreuzigung und Grablegung auf den äußeren Seiten der Flügel. Verworrene Komposition, rohe Charakteristik, aufdringliche Nachahmung von Lichtwirkungen im Sinne Altdorfers lassen es nicht zu, dieses Werk höher als provinzielle Durchschnittsarbeit zu schätzen. So verlohnt es sich nicht, die nicht seltenen Bilder Ostendorfers in Regensburg, München, Schleißheim herzuzählen; höchstens sei bemerkt, daß einzelne Bildnisse von ihm trotz derber Mache durch die lebensvolle Auffassung ein gewisses Interesse beanspruchen, so das Bildnis eines Mannes von 1533 mit der Devise: „Wer wais was geschicht" in der Sammlung des

*) Das stofflich interessante Bild „Der Sieg des Kreuzes über den alten Bund" (oder symbolische Darstellung des III. und IV. Kapitels der Apostelgeschichte, wie der Katalog es bezeichnet) in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1426), das der neue Katalog als Altdorfer anführt, erinnert nur in seinen phantastischen Bauten an Altdorfer. Im übrigen aber weist seine ganze Mache, die ungewöhnlich freie, aber auch derbe Art der Modellierung (derb aufgesetzte blaue, braune Schatten, weiße Lichter im Fleische), die kühne, nachlässige Art der Zeichnung von Altdorfer ganz weg. An Grünewald freilich kann auch nicht gedacht werden, schon die Zeit der Entstehung weist über diesen hinaus, dann aber auch malerische Zahmheiten, wie z. B. die stumpfe Glorie Gott Vaters. Eher wird man an einen Nürnberger Künstler aus der Gefolgschaft Dürers denken dürfen.

historischen Vereins in Regensburg und das Bildnis des Albert V., Herzogs in Bayern von 1543 in der Galerie in Schleißheim (Nr. 109).*) Nicht ohne Zusammenhang mit Altdorfer ist Hans Wertinger, der in Landshut als Hofmaler von 1494—1526 vorkommt. Von ihm rühren Bildnisse her, welche durch die emailartig glänzende Farbe, durch die sehr saubere Ausführung des Beiwerks zunächst fesseln, dann aber infolge der harten Modellierung, des Mangels geistigen Lebens das Interesse bald herabstimmen. Von solchen Bildnissen seien genannt die des Herzogs Wilhelms IV. und seiner Gemahlin Maria Jakoba in der Münchener Pinakothek (Nr. 223 — 224), dann an gleicher Stelle (Nr. 297) das des Pfalzgrafen Johann, Administrators des Bistums Regensburg — von den dreien das tüchtigste. Von der gleichen Hand ist das Diptychon im Ferdinandeum in Innsbruck, dessen eine Tafel den Hans Fiegen von Melans in Dreiviertelprofil, dessen andere Tafel das Wappen desselben darstellt. Es ist datiert 1526. Hierher gehören auch die Bildnisse der Stifter an der Altartafel der Kirche zu Moosburg. Andere Bildnisse desselben Malers kommen in der Galerie in Schleißheim, im Nationalmuseum in München, in Landshut vor. Hier sei auch Melchior Feselen aus Passau, der in Ingolstadt arbeitete und dort 1538 starb, genannt. Auch er zeigt sich in mehreren seiner Bilder als ein Nachahmer Altdorfers, aber auch er kann einen ganz hausbackenen Sinn und eine bäurisch-derbe Naturauffassung nicht verleugnen. So weisen seine beiden Belagerungsbilder in der Münchener Pinakothek (Nr. 294 und 295), die Belagerung Roms durch Porsenna von 1529 und die Belagerung Alesias durch Cäsar von 1533, bei aller sauberen und geduldigen Ausführung des Beiwerks, auf einen trockenen Patron, der es Altdorfer nur mit einigen Farbeneffekten nachthun konnte, ohne jedes Geschick, durch die atmosphärische Stimmung Leben in das vielgestaltige Gemälde zu bringen. Noch deutlicher bemerkbar wird seine Anlehnung an Altdorfer in dem Susannabild von 1537 in der Münchener Pinakothek, worin Feselen nicht bloß in der prüden Auffassung des Herganges, sondern auch in der Art der Komposition, im Stil der Architektur, im Ton der Färbung sich an Altdorfers Susannabild von 1526 anschließt. Selbständiger, aber nicht sympathischer erscheint Feselen in zwei Darstellungen der Anbetung der Könige im Germanischen Museum (Nr. 217 und 218) von 1522 und 1531. Die erstere ist besonders derb; die stämmigen Figuren sind wie aus Holz geschnitzt. Die Gewandfarben schillern, die Farbe des Ganzen ist von tiefbräunlichem Ton; in dem jüngeren Werke sind die Verhältnisse schlanker, die Charakteristik zahmer, die Formen aber gleich eckig und derb wie dort. Die Renaissancebauten des Hintergrundes sind in beiden Bildern im Stile Altdorfers gehalten. Auch Ingolstadt besitzt noch Werke Feselens, so die Frauenkirche eine Enthauptung der heiligen Katharina von 1522.**)

Ein wahrscheinlich später Schüler Altdorfers war Hans Müelich, geb. in München 1516, gest. am 10. März 1573. Eine italienische Reise hat ihn dann allerdings unter den Einfluß der Italiener gebracht (seine Kopie von Michelangelos Jüngstem Gericht in der Frauenkirche in München ist ein Denkmal seines Aufenthalts

---

*) Vgl. J. R. Schuegraf, Michael Ostendorfer. Regensburg 1849.

**) Ein heiliger Hieronymus in der Landschaft im Germanischen Museum (Nr. 219), welchen der Katalog dem Feselen zuweist, geht in der feinen malerischen Behandlung über den Geschmack und das Talent dieses Malers weit hinaus.

in Rom), doch traten in seinen Werken immer wieder Erinnerungen an Altdorfer hervor. Seine Miniaturen zu den Bußpsalmen des Orlando di Lasso, den Motetten des Cyprian de Rore (beide in der k. Bibliothek in München) zeigen ihn von solcher künstlerischer Physiognomie. Die Farbe, besonders in den Landschaften, strebt der wirkungsvollen Behandlung Altdorfers nach. Eine Kreuzigung von 1539 in der Pradogalerie in Madrid ist noch ganz in Altdorferscher Weise durchgeführt. Wenig erfreulich ist Müelichs Hauptwerk: der doppelflügelige Hauptaltar der Frauenkirche in Ingolstadt, mit der Verherrlichung Marias auf dem Mittelbild und einer Fülle von biblischen Darstellungen auf den Flügeln. Tüchtiger sind seine Bildnisse, die der Mehrzahl nach der frühen Zeit seines Schaffens angehören. Sie machen den Eindruck großer Naturtreue; in der befangenen Auffassung und harten Modellierung erinnert er an die Porträtisten des fünfzehnten Jahrhunderts, seine Färbung dagegen ist hell und harmonisch. Es seien genannt die Bildnisse eines Ehepaars von 1540 und 1542 in der Münchener Pinakothek (Nr. 301 und 302), die Bildnisse eines beleibten älteren Mannes aus dem Jahre 1540, dann des Herzogs Albrecht IV. und seiner Gemahlin Anna von 1556 in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1624—26, das Bildnis eines bartlosen Mannes von 1543 in der Galerie Liechtenstein in Wien, und das Bildnis des Herzogs Albrecht IV. aus dem Jahre 1545 in der Ahnengalerie zu Schleißheim (Nr. 20).*) Neben Müelich war noch Hans Schöpfer und darnach dessen Sohn Hans Schöpfer d. J. als Bildnismaler in München in hervorragender Weise thätig. Bildnisse der beiden sind besonders in den bayrischen Galerien nicht selten. So findet sich in der Schleißheimer Galerie von dem alten Hans Schöpfer (urkundlich erwähnt von 1531—1564) das Bildnis der Helene, Herzogin in Bayern, von 1547 (Ahnengalerie Nr. 80) und das des Herzogs Friedrich von 1546 (Nr. 121), dann das Bildnis des dreizehnjährigen Markgrafen Philibert von Baden in der Münchener Pinakothek (Nr. 300). Von dem jüngeren Hans Schöpfer († 1610) seien genannt vier Frauenbildnisse in der Schleißheimer Galerie (Nr. 122—126) und das Bildnis des Kaspar von Pienzenau im German. Museum (Nr. 260). Der alte Hans Schöpfer zeigt wie Müelich noch ganz die harte Art der Modellierung, die Steifheit der Haltung der Bildnismaler des fünfzehnten Jahrhunderts; und selbst die Bildnisse seines Sohnes, der doch bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein schuf, sind durch die gleichen Eigenschaften charakterisiert.

* * *

So war Bayern durch Altdorfer fast stärker von der oberrheinischen als von der fränkischen Schule beeinflußt worden. Selbständiger hielten sich die schwäbischen Schulen, wo hervorragende Künstlerpersönlichkeiten Weg und Ziel über das fünfzehnte Jahrhundert hinaus bestimmt hatten. Augsburg, wo sich die glücklichsten äußeren Bedingungen, Reichtum und künstlerische Anregungen vom Süden her zusammenfanden, behielt weiter die Stellung eines Vororts für schwäbische Malerei. Der alte Holbein hatte die Entwicklung aus dem fünfzehnten in das sechzehnte Jahrhundert hinübergeführt; bald war ihm als Vertreter künstlerischen Fortschritts Hans Burgkmair zur Seite getreten. Hans Burgkmair gehörte einer Malerfamilie an; sein Vater war Toman Burgkmair.

*) Vgl. M. Zimmermann, Hans Müelich. München 1885.

Er wurde geboren 1473. Die Lehrlingsjahre verbrachte er wohl in der Werkstatt seines Vaters, doch noch als ganz junger Gehilfe wanderte er nach Colmar zu Schongauer. Eine Erinnerung an seine Beziehung zu Schongauer ist die (später entstandene) schöne Kopie von Schongauers Selbstbildnis in der Münchener Pinakothek (Nr. 220), eine Erinnerung an seinen Aufenthalt im Elsaß ist das von ihm 1490 gemalte Bildnis des Gailer von Kaisersperg (in der Galerie in Schleißheim Nr. 141), allerdings eine echte Schülerarbeit; die Zeichnung ängstlich und hart, der ganz lichte Fleischton mit bläulichen Schatten, ohne jeden Versuch, die geistige Individualität des großen Kanzelredners zu charakterisieren. Eine Inschrift auf der Rückseite des Bildes lautet: „1490. Doctor Johannes gaieler von Caysersperg predicant zu straßbürg. Gestorben auf Suntag Letare 1510. jar. Von Hans burgkmair Maler gekonterfetet, was 17 Jar alt. Dem Hern und bischofen Friederichen gravfen, zu hochen Zolern rc.“ Vom Jahre 1490 bis 1498 fehlt dann jede Kunde über den Künstler. Vielleicht war er schon damals die beliebte Wanderstraße nach Italien weiter gezogen. 1498 erwarb Burgkmair die (Meister-)Gerechtigkeit in Augsburg, aus dem Jahre 1501 stammt das früheste (bekannte) datierte Werk. Von da an entfaltete er eine rastlose Thätigkeit als Maler und Zeichner für den Holzschnitt. Er war mit einer Augsburgerin, Anna Allerhahn, verheiratet; gestorben ist er in seiner Heimatstadt 1531.

Das Werk von 1501 zeigt Burgkmair neben dem älteren Holbein für das Katharinenkloster thätig (vgl. S. 268); es stellt die Petersbasilika dar, 1502 folgte die Lateranbasilika und 1504 die Basilika Santa Croce (Augsburg, Galerie Nr. 19, 20—22, 24). Bei dem ersten in Spitzbogen geschlossenen Bilde zeigt der obere Teil Christus auf dem Ölberg, der untere Petrus in seiner Basilika thronend zwischen den vierzehn Nothelfern, welchen sich Maria anschließt. Das Lateranbild bringt im Tympanon die Geißelung Christi, auf dem Mittelbilde die Basilika und auf den Seiten je drei Szenen aus der Legende des heiligen Johannes. Das Basilikenbild von Santa Croce führt im Tympanon die Kreuzigung, auf dem Mittelbild das Innere der Basilika, auf den Seiten das Martyrium der elftausend Jungfrauen vor. Eine Nachwirkung des Einflusses Schongauers sucht man auf allen diesen Bildern vergeblich; begreiflich, denn ein Jahrzehnt, zum Teil auf der Wanderschaft, vielleicht auf oberitalienischem Boden verbracht, liegt zwischen der Colmarer Gehilfenzeit und dieser ersten selbständigen Schaffensperiode. Ja man möchte mit Bestimmtheit eine Wanderzeit in Italien voraussetzen, da nicht bloß einzelne Züge auf seine Kenntnis der oberitalienischen, besonders venezianischen Malerei hinweisen, sondern auch die von allem Schwanken freie Art, mit welcher er sich gleich anfangs auf den Boden der Kunst des sechzehnten Jahrhunderts stellte. Das gab ihm einen scheinbaren Vorsprung gegen den älteren Holbein, der schwer bepackt mit Erinnerungen und Angewohnheiten den Weg in die neue Zeit sich suchen mußte. Gleich jetzt spricht bei Burgkmair der gemäßigte Realismus der Charakteristik an; Männerköpfe von feinem italienischem Typus fehlen nicht, wie z. B. unter den vierzehn Nothelfern der des heiligen Christophorus. Der Leib des gekreuzigten Christus auf dem Santa Croce-Bilde ist von weichen, edlen Formen; die Zerstörung durch physischen Schmerz im Gesicht ist kaum angedeutet. Im Martyrium der elftausend Jungfrauen begegnen uns Mädchenköpfe von hoher Lieblichkeit. In der Gewandbehandlung liebt der Maler auf dem ersten Bilde noch gewisse spitze, scharfe Falten,

auf den folgenden dagegen sind diese schon weich und rund gebildet. In dem tiefbräunlichen Ton der Farbe schließt sich Burgkmair an Holbeins erstes Basilikabild von 1499 (Santa Maria Maggiore) an; doch ist seine Farbe etwas stumpf, besonders im Fleische, wo er statt der graulichen Schatten Holbeins einen trübbraunen Ton bevorzugt. Dazu besitzt er noch Vorliebe für Anwendung des Goldes: Kronen, Diademe, Mitren, Nimben, Borden der Gewänder sind in Gold angegeben, was neben dem tiefen Gesamtton unharmonisch



H. Burgkmair: Krönung Mariae.
Augsburg, Gemäldegalerie.

wirkt. Für die Landschaft zeigt schon hier Burgkmair Sinn und Liebe; wohl ist die Vegetation noch schwerfällig behandelt, aber indem er die Landschaft meist in mildes Abendlicht taucht, weiß er eine wahrhaft poetische Wirkung zu erzielen; besonders gilt dies vom Garten von Gethsemane und von der Insel Patmos. Auf dem hier eingeschlagenen Wege ging Burgkmair ohne Rückschritt weiter; seine Empfindung für Formenwohllaut verfeinerte sich immer mehr, doch hielt damit die Gründlichkeit des Naturstudiums nicht gleichen Schritt. Dem Jahre 1505 gehören zwei Heiligenpaare — Sebastian und ein Kaiser, Christophorus und Vitus — im Germanischen Museum an (Nr. 157 und 158), kräftige edle Gestalten, doch von noch etwas kantigen Formen;

die Färbung hat durch Übermalung ihren ursprünglichen Charakter verloren.*) Vielleicht noch früher entstand der Altarflügel mit den Heiligen Liborius und Eustachius auf der Vorderseite und dem heiligen Rochus, dem ein Engel die Fußwunde pflegt, auf der Rückseite in der Münchener Pinakothek (Nr. 221), da hier noch gotische Architekturformen zur Anwendung kommen. Etwas weiter führt ein Altarwerk mit der Krönung Mariens auf dem Mittelbilde und je drei Scharen von Heiligen auf den Flügeln (Augsburg, Galerie Nr. 6—8). Die Maria erinnert im Typus an das Marienideal, das Holbein in guten Stunden schuf; das aufgenommene, in Scheiteln gelegte Haar gestaltet den Kopf moderner. Die weiblichen Heiligen stehen nicht höher an Anmut, die männlichen nicht höher an Würde, als man sie in Entwürfen Holbeins aus jener Zeit findet (vgl. S. 273), nur die musizierenden Engelknaben wetteifern an Liebreiz mit jenen des Giovanni Bellini. Die Farbe ist auch hier von bräunlichem tiefem Ton, doch ohne die trüben undurchsichtigen Schatten der Basilikabilder. Der Thronbau zeigt eine Mischung von gotischen und Renaissanceformen,



H. Burgkmair: Flügel von dem Bilde der Krönung Mariae. Augsburg, Gemäldegalerie.

*) Nach einer Vermutung Dr. Scheiblers ist die Landschaft auf Nr. 158 ganz moderne Zuthat; der Grund war wahrscheinlich ursprünglich golden.

doch so, daß die letzteren den Stilcharakter bestimmen. Aus dem nächsten Jahre ist ein datiertes Werk nicht vorhanden, dagegen Holzschnitte, welche den Künstler im geistigen Verkehr mit humanistischen Entdeckungsreisenden vorführen. In die Jahre 1509 und 1510 fallen zwei Madonnenbilder, die als Meisterwerke gelten dürfen (beide im Germanischen Museum Nr. 159 und 160). Auf dem ersteren sitzt Maria in einem Garten auf reich verzierter Steinbank; das Kind, welches einen Granatapfel in der Hand hält, steht zu deren Füßen. Auf dem letzteren kleineren Bilde sitzt Maria vor einem Baumstamm und reicht dem Kinde, das sie auf dem Schoß hält, eine Traube; über die Thronlehne hinweg schweift der Blick in die Landschaft. Hier steht der Künstler ganz auf dem Boden freier italienischer Formenauffassung. In dem edlen regelmäßigen Oval der beiden Madonnen ist keine Erinnerung mehr an den Naturalismus des fünfzehnten Jahrhunderts zu entdecken. Das Kind ist hier und dort wohlgebildet, an das Modellstudium erinnert nur der etwas aufgetriebene Leib des Christuskindes auf dem Bildchen von 1510. Die Farbe ist von warm-bräunlichem, dabei durchsichtigem Ton. Auf beiden Bildern trägt Maria ein kirschrotes Unterkleid, darüber einen dunkelblauen, grüngefütterten Mantel. Auf dem größeren Bilde bedeckt ihr Haupt ein weißes Kopftuch, auf dem kleineren ein weißer Schleier. Die Landschaft ist auf dem Bilde von 1510 besonders liebevoll ausgeführt.*) Noch in dem Jahre 1510 trat Burgkmair in Beziehungen zu Kaiser Maximilian, die wohl durch Konrad Peutinger angebahnt worden sein mochten. Sie nahmen durch acht Jahre den größeren Teil der Kraft des Künstlers in Anspruch. Er begann mit der Genealogie (die 1511 vollendet wurde), ging dann an die Illustration des Weißkunig und nahm hervorragenden Anteil an der Herstellung des Riesenholzschnittwerkes „Der Triumphzug“ und an der Folge der „Österreichischen Heiligen.“ Daneben führte er noch kleinere Aufträge für heimische Verlagsfirmen aus. Kein Wunder, daß die Zahl der Gemälde aus diesen Jahren eine sehr geringe ist und erst nach dem Tode Kaiser Maximilians (12. Januar 1519) wieder steigt. Aus dem Jahre 1511 stammt die kleine heilige Familie in der Berliner Galerie (Nr. 584), anheimelnd durch die mit liebenswürdigen, naiven Zügen ausgestattete Komposition und die stimmungsvolle Landschaft. Aus den folgenden Jahren sind nur Reste von Wandmalereien vorhanden. Sandrart erzählt: es hat dieser Burgkmair ein Eckhaus der Graf Fuggerischen Wohnungen zu Augsburg auf dem Weinmarkt sehr künstlich gemalt wie auch gegenüber Sanct Anna Kirchen eine Behausung, woran er sehr künstlich und sinnreich auf der Mauer unterschiedliche Artisten gestellt so perfekt von Farben, daß, unangesehen selbiges dem Wind, Regen, Sonne und anderem Ungewitter völlig entgegen gesetzt, es dennoch in so viel Jahren mit am wenigsten verloren noch abgenommen hat.“ Von den Malereien am Hause am Weinmarkt ist jede Spur verschwunden; von den Malereien am Hause der Annakirche gegenüber sind in der Restauration von 1855 noch einige Reste erhalten; verschiedene Berufsarten, Bürger, Ackerbauer, Krieger, Kaufleute werden in gut komponierten Gruppen vorgeführt. Die Jahreszahl 1514 bezeichnet die Zeit der Entstehung. Burgkmairs bedeutendste Leistung auf dem Gebiete der Wanddekoration war aber doch wohl der

*) Die Inschrift auf Nr. 159 lautet: MDVIIII Johann Burgkmair Pingebat; auf Nr. 160: MDX Joannes Burgkmair Pingebat in Augusta Vindelicorum.

Damenhof im Fuggerhause, wo Architektur und Malerei zu einem köstlichen Gesamteindruck zusammenwirkten. Die geschichtlichen Darstellungen sind der Feier Maximilians



H. Burgkmair: Heilige Familie.
Berlin, Gemäldegalerie der königl. Museen.

gewidmet und schließen sich an den Inhalt der Triumphe an, doch die Hauptsache ist jene spielende Ornamentik, welche Bogenleibungen und Zwickel füllt und als

Festons, Bänder, Friese die Wandfelder schmückt. Die Grundsätze der italienischen Festdekoration, die Formenwelt italienischer Renaissanceornamentik hatten sich damit an einem monumentalen Werk als sieghaft erwiesen. Die Entstehungszeit ist mit der einmal angebrachten Jahreszahl 1515 bestimmt.*)

In das Jahr 1515 fällt dann auch noch Burgkmairs Anteil an der Ausstattung des Gebetbuches Kaisers Maximilians, doch war derselbe gering. Nur eine Zeichnung, eine Art Triumph der Liebe, zeigt seine sichere künstlerische Handschrift, während zwei Blätter ihm nur vermutungweise zugewiesen werden können. Auf dem einen hat ein Einsiedler, der in einer Hügellandschaft an einen Baumstamm gelehnt sitzt, die Erscheinung des göttlichen Kindes (In terra deserta invia et inaquosa sit in sancto apparui tibi), auf dem anderen sieht man in der Landschaft einen Mann auf einem Elefanten und einen Jüngling, der einen Palmbaum emporklettert (ohne leicht auffindbaren Zusammenhang mit dem Texte: Deus misereatur nostri et benedicat nobis) — beide mit derben Strichen gezeichnet, aber allerdings von sicherster Beherrschung der Formen.**) Erst von dem Jahre 1518 an werden die Tafelbilder wieder zahlreicher. Gleich diesem Jahre gehören die beiden in auffallend kaltem Ton gemalten Tafeln mit dem heiligen Johannes d. T. und dem heiligen Johannes d. E. in der Münchener Pinakothek (Nr. 226 und 227), aber auch die herrliche Darstellung des Johannes auf Patmos (München, Pinakothek Nr. 222) an. Stimmungs- und Seelenmalerei halten sich auf letzterem die Wage; der energische Kopf des sitzenden Johannes verrät die stärkste Erregung; das sanfte Licht, das von der himmlischen Erscheinung der Maria über den Wolken ausströmt, hüllt die Abendlandschaft in ein zauberhaftes Helldunkel. Es folgt das große Altarwerk, das er im Jahre 1519 für das Katharinenkloster in Augsburg malte (jetzt Augsburger Galerie Nr. 44—46, 52 und 53). Mittelbild und innere Seiten der Flügel zeigen die Kreuzigung Christi und der beiden Schächer; die äußeren Seiten der Flügel den heiligen Kaiser Heinrich und den heiligen Georg. Die Komposition ist einfach: Unter dem Kreuze Christi haben sich Maria und Johannes und die knieende Magdalena, unter den Kreuzen der Schächer Martha und Lazarus versammelt. Im Mittelgrunde erscheint Jerusalem, dann im Hintergrunde Berge mit schneebedeckten Kuppen. Eine dunkle Wolke oberhalb des Kreuzes beschattet so sehr das Haupt Christi, daß die Entstellung durch Leiden nicht sichtbar wird; im übrigen glänzt der Himmel in tiefem Blau. Ein Engel in Lichtglorie trägt die Seele des rechten Schächers empor. Wieder leuchten aus dem Helldunkel die tiefen, kräftigen Töne der Gewandfarben in gedämpfter Harmonie hervor. Der Leib Christi ist von sehr mageren Formen und von starken Spuren der überstandenen Marter überdeckt. Auf den äußeren Flügelbildern fällt das Licht durch einen Kuppelbau ganz und voll auf die Gestalten, leuchtet auf dem Gesichte des heiligen Heinrich und glitzert auf der Rüstung des heiligen Georg. Technisch bedeutet es einen Fortschritt, daß nun Burgkmair selbst den Glanz goldigen Geschmeides durch Farbe wiedergiebt und er nur noch die Nimben mit Muschelgold malt. Aus dem Jahre 1520 stammt eine Maria mit dem Kinde und Heiligen (im

*) Akademie, II. T., III. Bd., S. 232. Vgl. J. Gröschel, Die ersten Renaissancebauten in Deutschland. Repertorium f. K. W. XI, S. 240 ff. Hier auch zwei Lichtdrucke mit der Ansicht des Damenhofes.

**) Exemplar Besançon. Vgl. Jahrbuch d. Kunstsamml. des a. h. Kaiserhauses III, Taf. I—III.

Provinzialmuseum in Hannover, aus der Sammlung Culemann) her, im Stile und in dem Farbenglanz der venezianischen Sacra Conversazione gemalt. Wiederum trat dann die Tafelmalerei zu gunsten emsiger Arbeit für den Holzschnitt zurück. Das nächste datierte Bild gehört erst dem Jahre 1528 an; es ist die prächtig aufgebaute Komposition des Empfangs der Esther durch Ahasver (München, Pinakothek Nr. 225). Architektur und Inschrift legen nahe, daß das Werk auf einem Ausflug nach Venedig entstanden sei, wobei es nur merkwürdig ist, daß er wieder ganz in den tiefbraunen, in den Schatten trüben und undurchsichtigen Ton seiner Jugendbilder verfiel, während doch die ganze bellineske Richtung bei aller Tiefe und Sattheit des Tons volle Leuchtkraft und Durchsichtigkeit in den Schatten bewahrt hat. Auch von Vittore Carpaccio, dessen Einfluß man hier am frühesten voraussetzen möchte, gilt dies.

Im folgenden Jahre entstand die Schlacht bei Cannä (Augsburg, Galerie Nr. 1), ein Bild, das wohl in die Gruppe der von Altdorfer und Feselen für Herzog Wilhelm IV. gemalten Schlachtdarstellungen gehört. Burgkmairs in schwerem braunem Ton gemalte Schlacht bei Cannä steht nicht höher als die Bilder des Feselen; man möchte meinen, er habe nur die Zeichnung für einen erläuternden Holzschnitt herstellen wollen. Die blaue Luna und der in Lichtglorie auf seinem Viergespann erscheinende Sol tragen nichts dazu bei, durch Licht- und Farbenstimmung den nüchternen, lehrhaften Charakter des Bildes zu verbergen. Dem gleichen Jahre gehört auch das Doppelbildnis an, welches der Künstler von sich und seiner Frau malte (Wien, k. k. Galerie Nr. 1467). Seine Frau, in stark ausgeschnittenem Kleid, gelösten Flechten, herben aber nicht unschönen Zügen, hält den Griff eines Spiegels, aus dem zwei Totenköpfe blicken; neben ihr steht der Künstler; aus einem feinen klugen Kopf, der etwas Mönchisches hat, sehen forschende kluge Augen. Über ihm liest man den Spruch: Solcher Gestalt unser baider was, ein spiegel aber nix dan das. Der Grund ist dunkel, der Fleischton ist hier kühler als sonst bei Burgkmair. Burgkmair zählte damals 56, seine Frau 52 Jahre; nicht ganz zwei Jahre später — 1531 — starb der Künstler.

Den Umfang der Gestaltungskraft des Künstlers, seine geistige Beweglichkeit, seine liebenswürdige Art zu erzählen, der doch auch wieder dramatische Gewalt zu Gebote stand (z. B. in dem Helldunkelblatt „Der Tod als Würger" von 1510, B. 40) erkennt man nur aus dem reichen Holzschnittwerk des Künstlers; immerhin ist seine Stellung auch in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei von großer Bedeutung. Er hat voll und ganz sich in die freie Formenwelt der Italiener eingelebt, ohne doch ein Nachahmer der einzelnen zu werden. Er war kein „Seelenkündiger" wie Dürer. Tiefe der Charakteristik und auch Gründlichkeit der Zeichnung sind nur in bescheidenem Maße vorhanden, aber für Wohllaut der Form und für den Zauber der Farbe hatte er das feinste Gefühl, und so hat er neben dem älteren Holbein und über den älteren Holbein hinaus bewirkt, daß Augsburg der Vorort jener Richtung blieb, welche nicht durch Nachahmung, sondern nur im Geiste der Italiener den beschränkten Naturalismus des 15. Jahrhunderts zu einer stilvollen Naturauffassung zu läutern suchte.*)

*) Über H. Burgkmair vgl. Muther in der Zeitschrift f. b. K. XIX, S. 337 ff. und 378 ff., dann im Repertorium f. K. W. IX, S. 410 ff. Die Jugendperiode Burgkmairs (bis 1512) wurde von H. Schmid, Forschungen über H. Burgkmair, München, 1888, behandelt.

Zu den Schülern des älteren Hans Burgkmair muß zunächst sein Sohn Hans Burgkmair d. J. gerechnet werden; wenn er auch an Begabung dem Vater nicht ebenbürtig war, so war doch Glück und Erfolg, wie es scheint, noch geringer, als er verdient hatte. 1559 wandte sich der Rat der Stadt Augsburg an Ferdinand I. mit der Bitte, „dem alten Maler Hans Burgkmair seiner vielen Kinder, blöden Gesichtes und zugestandener Leibesschwachheit &c. halber einen kleinen Dienst als Weinanstecher zu verleihen." Hans Burgkmair starb noch im gleichen Jahre, in einem Alter von ungefähr 60 Jahren.*) Er war Illuminist, stach, schuf Vorlagen für Platner und malte Tafelbilder. Von seinen Tafelbildern ist am bedeutendsten Christi Höllenfahrt von 1534 in der Annakirche in Augsburg. Die Komposition unruhig, zerfahren, aber doch ergreifend im Ausdruck der leidenschaftlichen Sehnsucht, mit welcher die Schmachtenden nach Christus langen. Auch sonst zeigt er sich minder anmutig als sein Vater, dafür schroffer, aber auch persönlicher. Die Art seiner Charakteristik, und das nervöse Element in seinen Gestalten erinnert an Crivelli. Die Farbe ist von tiefem bräunlichem Ton, in den Schatten etwas trübe. Vielleicht gehören dem jüngeren Burgkmair auch die Malereien auf den großen Orgelflügeln derselben Kirche, Mariä Himmelfahrt und Christi Himmelfahrt, an; die Komposition hier und dort sehr lebendig, die Gewänder der Apostel in flatternder Bewegung, die Modellierung energisch, die Farbe von dem gleichen tiefbraunen Ton wie auf dem Vorhöllebild.**) Von Werken der Illuminierkunst sei nur genannt das Turnierbuch der Bibliothek zu Sigmaringen (Handschr. Nr. 63), dessen dritte Abteilung mit den Waffenspielen, welche gelegentlich der Vermählung des Grafen Mundtfort mit der Katharina Fuggerin 1553 auf dem Weinmarkt in Augsburg gehalten wurden, von dem jungen Hans herrührt, während an den beiden ersten Teilen noch der alte Burgkmair mitgearbeitet hat.***)

Ein anderer Augsburger Meister, der den Einfluß Burgkmairs erfuhr, ist Jörg Breu. Urkundlich ist er nachgewiesen von 1502 bis 1538, seinem Todesjahr. Wie Burgkmair zeichnete auch er viel für den Holzschnitt. Von seinen Gemälden besitzt eine von Engeln gekrönte Madonna aus dem Jahre 1512 die Berliner Galerie (Nr. 597 A), die besonders in der Färbung den innigen Anschluß an Burgkmair zeigt. An Formengefühl kommt er diesem freilich nicht gleich, sondern weist derbere Züge auf. Dem Jahre 1518 gehört eine Anbetung der Könige in der Hospitalkirche in Koblenz an. Mit dem gleichen Monogramm wie das Berliner und der Jahreszahl 1523 ist eine Madonna in der k. Galerie in Wien (Belvedere-Depot) bezeichnet. Sein Hauptwerk ist die Schlacht bei Zama, zu dem von Herzog Wilhelm IV. in Auftrag gegebenen Cyklus gehörig (München, Pinakothek Nr. 228). Auch hier steht

*) Vgl. Ed. v. Huber. Über die Malerfamile Burgkmair in Augsburg in d. Zeitschrift d. hist. Vereins für Schwaben und Neuburg I (1874), S. 319.

**) Ich möchte diese Bilder nicht in die Zeit des Baues der Fuggerschen Grabkapelle weisen (1509—1512). Einige Züge, welche „quattrocentistisch" gemahnen, bedeuten in Deutschland für die Datierung nichts. Deutlich zeigt sich dies gegenüber dem unleugbaren Einfluß Crivellis auf das Vorhöllebild. Von anderer Seite wurde als Maler des Orgelbildes ein Lucas Cromburger genannt, der nachweislich von der Familie Fugger beschäftigt worden ist. Vgl. Vischer, Studien a. O. Bes. S. 595 ff.

***) Die Handschrift wurde in farbigen Nachbildungen von J. v. Hefner-Alteneck, Frankfurt a. M., 1853 veröffentlicht.

die tiefbraune Färbung im Zusammenhang mit Burgkmair, aber die viel derbere Charakteristik, der herkömmliche Aufbau des Bergpanoramas im Hintergrund, der stumpfe fahle Ton gegen den Horizont zu, beweisen auch hier wieder, daß Jörg Breu eine viel derbere Natur als Burgkmair gewesen ist. Möglicherweise ist er auch der Maler des früher als Burgkmair bezeichneten Ursula-Altars in der Dresdener Galerie (Nr. 1888) mit dem Martyrium der heiligen Ursula auf dem Mittelbild und den inneren Seiten der Flügel, und dem in Steinfarbe gemalten heiligen Georg und der heiligen Ursula auf den äußeren Seiten, die für Burgkmair von zu derber Art sind, doch aber in seinen künstlerischen Bannkreis gehören.*)

Nicht als ein Mitglied der Schule Burgkmairs, doch aber als ein Künstler, der die Entwicklung der Augsburger Schule in Burgkmairs Geist fortgeführt, ist Christoph Amberger zu nennen. Er wird gegen Beginn des Jahrhunderts geboren sein; das Meisterrecht in Augsburg erhielt er 1530 auf Grund seines durch Heirat erworbenen Anrechts. Gestorben ist er zwischen November 1560 und Oktober 1561.**) Ambergers Geburtsort ist ebenso unbekannt, wie die Geschichte seiner ersten Entwicklung. Sicher ist nur, daß er die Wege der Augsburger Schule wandelte, daß der Süden, genauer gesagt Venedig, es ihm in noch höherem Grade als Burgkmair angethan hatte. Das beweisen alle seine Werke, allerdings seine religiösen Bilder noch mehr als seine Bildnisse. Immerhin steht er auch im Bildnisse den Venezianern viel näher als irgend ein anderer deutscher Künstler seiner Zeit. Von Wandmalereien Ambergers, die er ausgeführt haben soll, ist nichts mehr erhalten, auch seine religiösen Bilder sind nicht zahlreich; er war eben vor allem als Bildnismaler thätig. Unter seinen religiösen Darstellungen ist zuerst, als ziemlich früh, zu erwähnen eine Maria, welche dem Christuskinde die Brust reicht, in der Augsburger Galerie (Nr. 694). Die weichen,

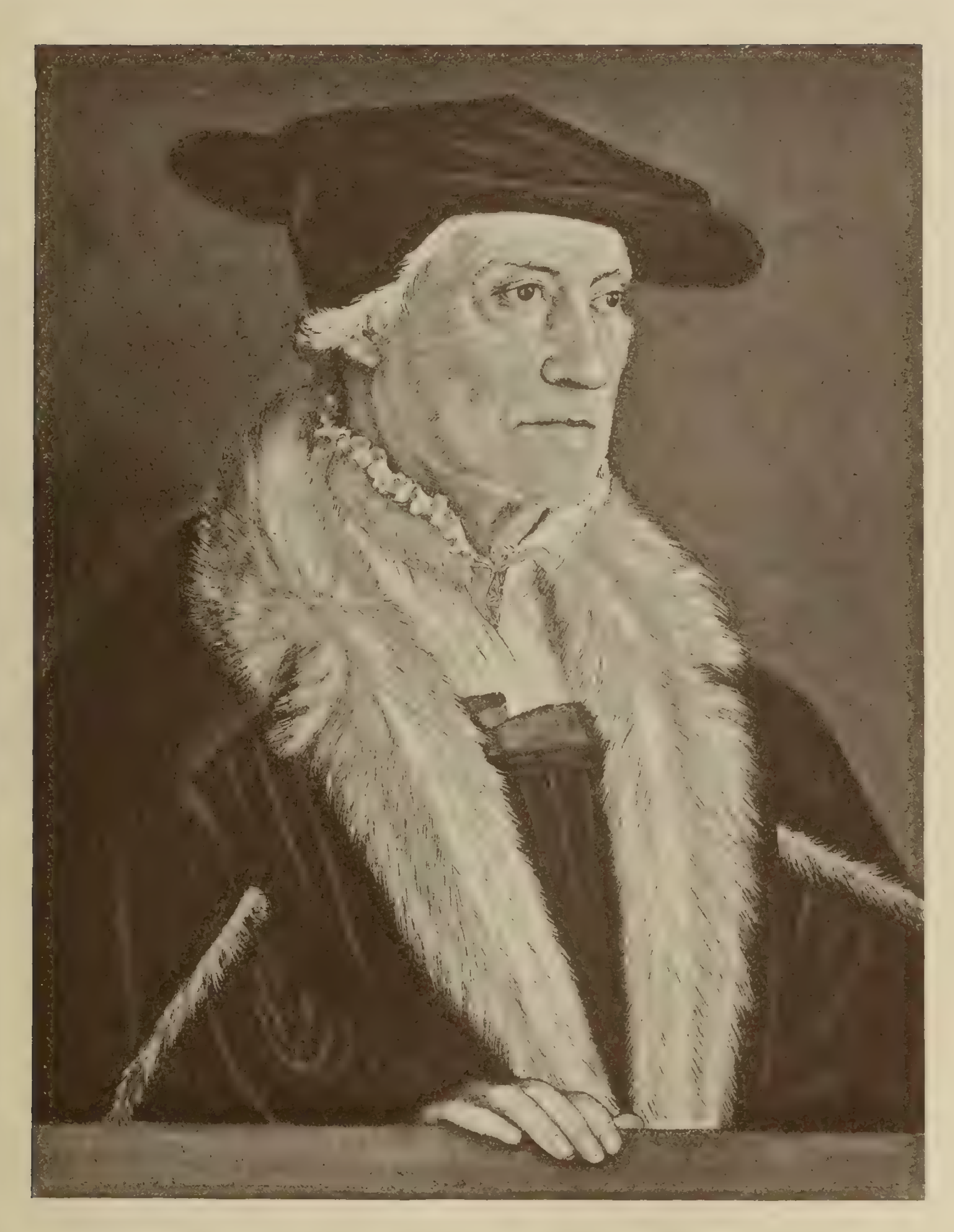
*) Über Jörg Breu vgl. A. Rosenberg in der Zeitschrift f. b. K., X. B. 382—392. Im Kloster Herzogenbusch befinden sich vier Tafeln, die zu einem Wandelaltar gehörten, mit Darstellungen aus der Geschichte Christi (vgl. Tschischka, Kunst und Altertum im österr. Kaiserstaat S. 81). Sie führen die Bezeichnung: IORG · PREW. VON · AV (GSBVRC??) und die Jahreszahl 1501 (die Null verwischt). Ich habe die Bilder in Herzogenbusch nicht gesehen. Mein Freund, Dr. Frimmel in Wien, der sie auf meine Bitte prüfte, hält es nicht für wahrscheinlich, daß sie und das Marienbildchen in der Belvedere-Galerie von einem Meister seien. Da nun aber das letztere mit dem zweifellos echten Monogramm des Künstlers bezeichnet ist, so will ich die Herzogenbuscher Bilder nur hier angeführt haben. Zeitlich stände nichts entgegen, auch wenn das Datum, wie wahrscheinlich, 1501 lautet, da 1502 der Künstler bereits seinen Bruder Claus der Zunft als Lehrling vorstellte. Jedenfalls wäre in Betracht zu ziehen, daß zwischen den Herzogenbuscher Tafeln und der Madonna von 1523 ein Zeitunterschied von 22 Jahren liegt. Die Bezeichnung des Madonnenbildes ist: 15[illegible]23
Das Künstlermonogramm entspricht also auf das genaueste dem auf dem Berliner und auf dem Münchener Bilde. Über den Ursula-Altar vgl. L. Scheibler im Repertorium d. K. W. X, S. 27. Ein Sohn dieses Jörg Breu, der jüngere Jörg Breu, erhielt das Meisterrecht „so er von seinem Vater hat" 1534. Lehrknaben stellte er der Zunft 1539, 1540 und 1543 vor. Er starb schon 1547. Dieser Jörg Breu hat, wie schon erwähnt wurde (S. 267), die bemalte Holzdecke der Zunftstube des Weberhauses in Augsburg Anno Dom. 1538 restauriert. Von hervorragenden Holzschnitten muß ihm der große mit der Geschichte der Susanna (P. 3) zugewiesen werden.

**) Vgl. Vischer, Studien, a. O. S. 520 und E. v. Huber im Repertorium f. K. W. III, S. 234 ff. R.

vollen Formen der Maria und des Kindes, der sinnliche Reiz, welcher dem Gesicht Marias eigen, weist ebenso auf die Venezianer hin, wie die Farbe. Ein Rosaton, wie er die Bilder des Paris Bordone kennzeichnet, herrscht vor. Maria trägt einen dunkelblauen Mantel und ein Kleid, dessen Rot in rosaroten und gelben Lichtern schillert. Das Fleisch hat einen lichten rötlichen Ton, die Schatten darin sind warmbraun. Im Geschmack der Venezianer ist auch die Farbe des Haares: ein warmes Goldblond.*) Ambergers Meisterwerk auf dem Gebiete religiöser Malerei ist der große Altar im Chore des Domes von Augsburg, mit CA und der Jahreszahl 1554 bezeichnet, es ist das reiffte Denkmal der Verbindung deutscher und italienischer (venezianischer) Kunst. Auf dem Mittelbilde Maria mit dem Kinde und musizierenden Engeln, im Tympanon die Dreieinigkeit, auf den Flügeln die Gestalten der Heiligen Ulrich und Afra, auf der Staffel die Brustbilder von sieben Heiligen. Die Maria ist von ganz freier italienischer Schönheit in den Formen; der Typus ist auf das innigste der sogenannten Bella di Tiziano verwandt. Die heilige Afra weckt die Erinnerung an Tizians Magdalena. Die männlichen Heiligen sind gleichfalls mächtige freie Charaktere, wie sie in den „heiligen Unterhaltungen" der Venezianer angetroffen werden. Das Inkarnat ist hier von leuchtendem Goldton, also Tizian näher als Bordone, die Farbe auch sonst kräftig, und noch im Schatten klar. Mit dem vollen Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1560 bezeichnet ist die Darstellung von Christus und den klugen und thörichten Jungfrauen in der Annenkirche in Augsburg. Formen und Typen sind wieder ganz im Stile der Venezianer, die Haltung sehr weltlich, die thörichten Jungfrauen nicht ohne koketten Zug. Christus ist von zwei Engeln begleitet. Prächtige Säulenarchitektur hebt das Festliche der Komposition, in der sich schon etwas von dem aufgebauschten Pathos des Barocco ankündigt. Die Farbe ist leuchtend und kräftig, nur im Fleischton etwas kühler als auf dem Domaltar.**) Wahrscheinlich ist auch die Verklärung in derselben Kirche ein Werk aus Ambergers Spätzeit. Im religiösen Bilde also steht Amberger voll und ganz im Banne der Venezianer; in seinen Bildnissen dagegen herrscht das deutsche Element vor, doch merkt man es auch diesen an, daß er im Studium der Italiener seine Naturauffassung und sein Farbengefühl geläutert hat. Oft werden seine Bildnisse mit denen des jungen Holbein verwechselt. Holbein ist in der Formenbehandlung gründlicher, Amberger breiter, ebenso kann die Ausführung der Ambergerschen Bildnisse selten mit der des Holbein an Sorglichkeit wetteifern, besonders in der Zeichnung der Hände ist ihm Holbein stets weit voraus. Packende Lebenswahrheit ist auch Ambergers Bildnissen eigen, doch Holbein schaut meist tiefer den Charakteren auf den Grund, seine Bildnisse wirken deshalb

*) Vischer erklärte das Bild für tirolisch (Studien, a. O. S. 470), dagegen haben W. Schmidt und Scheibler es Amberger zugewiesen (Repertorium f. K. W. X, S. 293). Als dritten Gewährsmann nenne ich Woltmann, welcher der Photographie dieses Bildes im kunstgesch. Institut der Universität Straßburg den Künstlernamen Amberger beisetzte. In der That dünkt uns nicht der leiseste Zweifel an dem Augsburger Ursprung dieses Bildes möglich, und innerhalb dieser Richtung entspricht es ganz der Art Ambergers.

**) Von seinem Studium der venezianischen Malerei zeugt auch die Rötelzeichnung eines Gastmahls im k. Kupferstichkabinett in München, die nach Stimmung und Formenbehandlung ganz im Geiste venezianischer Malerei gehalten ist. Möglicherweise gehört ihm in der gleichen Sammlung auch die prächtige Federzeichnung einer Küche (Coquina) mit den hantierenden Köchen an.



Bildnis des Sebastian Münster. Von Christoph Amberger.
Berlin, Königl. Museum.



nachhaltiger. In der Farbe ist Amberger tief und kräftig, das Fleisch hat einen bräunlichen Ton, der auch in den Schatten von großer Klarheit ist. Eine Gruppe von Bildnissen, die auf Amberger schon hinweisen, aber dann allerdings noch in seiner Gehilfenzeit entstanden sein müssen, zeigen ihn noch im Zusammenhang mit der herkömmlichen deutschen Bildnismalerei: die Modellierung ist noch etwas spitz, die Behandlung noch weniger breit, die Ausführung von gleichmäßiger Glätte. Das gilt von dem Bildnis des Anton Welser von 1527 (im Besitz des Freih. Karl von Welser auf Ramhof), von den im Dreiviertelprofil genommenen Bildnissen eines Ehepaares in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1509 und 1510) von 1525, von dem Bilde des Georg von Frundsberg, wohl gleich nach dessen Tode (1528) gemalt, in der Berliner Galerie (Nr. 577) und von dem des Moritz von Ellen von 1530 in der Galerie Harrach in Wien (Nr. 151). Es spricht für den guten Ruf Ambergers als Bildnismaler in seinen ersten Meisterjahren, daß er schon 1532 ein Bildnis Kaiser Karls V. malen durfte (Berlin, k. Galerie Nr. 556; eine alte nur wenig veränderte Kopie in der Pinakothek in Siena). In dem Bildnis Karls V. sind schon alle Vorzüge Ambergers vorhanden, die lebendige Auffassung, die geschmackvolle Anordnung, die vornehme Farbenzusammenstellung (hellgrauer Grund, grünlich graues Sammetkleid, schwarze Schaube, die Decke des Tisches rot). Es folgen die Bildnisse des Wilhelm Mörz und seiner zweiten Gattin Afra Rehm von 1533 (Augsburg, Maximilianeum); Mörz mit einem milden resignierten Zug um den Mund und nachdenklichen Augen zieht durch Charakterlebendigkeit besonders an.*) Aus dem Jahre 1541 besitzt die Braunschweiger Galerie das Bildnis eines Ordensgeistlichen und das der Magdalena Wittig als Gegenstück dazu (Nr. 19 und 20), aus dem gleichen Jahre stammt das Bildnis eines Fugger bei Fürst Fugger-Babenhausen in Augsburg, aus dem Jahre 1542 das herrliche Bildnis des Hieronymus Sulczer in der Galerie zu Gotha und die urkundlich beglaubigten Bildnisse des Konrad Schwarz und seiner Hausfrau Barbara Mangoldt im Besitz von Schubert-Czermak in Dresden, aus dem Jahre 1543 das Bildnis des Christoph Baumgartner in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1439) und die Bildnisse Peutingers und seiner Gemahlin Margarethe im Maximilianeum in Augsburg, letztere von besonders vornehmer Haltung und Farbe, und aus dem Jahre 1544 das Bild des Martin Weiß in der k. Sammlung in Wien. Dem Jahre 1452 gehört das prächtige Bild des Sebastian Münster in der Berliner Galerie an (Nr. 583), das als die größte Leistung Ambergers auf dem Gebiete der Bildnismalerei bezeichnet werden kann. Der lebensvollen Charakteristik schließt sich hier eine sehr eingehende Behandlung an, die hinter der Holbeins nicht zurücksteht. Die Farbe kann an Klarheit und Kraft mit der venezianischer Bildnisse wetteifern, aber auch an einheitlicher Haltung. Der Grund des Bildes ist grün; Münster trägt ein rotes Unterkleid, eine schwarze, mit lichtem Pelz besetzte Schaube, ein schwarzes Barett. Manches Werk Ambergers wird sich noch unter fremdem Namen verbergen; er steht mit Recht neben Holbein als der größte Vertreter nachdürerscher Porträtierkunst, da sich in ihm eingehende scharfe Naturbeobachtung, wie sie der deutschen Bildnismalerei stets eigen war, mit der freieren Formenauffassung und dem entwickelten Farbengefühl

*) Eine Replik der Afra Rehm mit männlichem Gegenstück dazu, auch beide von 1533, in der Altertümersammlung in Stuttgart.

der großen italienischen Bildnismaler verband. Den monumentalen Stil, welcher römischen und venezianischen Bildnissen der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts eigen ist, darf man allerdings nicht bei Amberger suchen, aber auch nicht bei den Meisterbildnissen Dürers oder Holbeins; hier spricht nicht mehr künstlerische Unvollkommenheit mit, sondern nur künstlerischer Glaube. Der nordische Künstler will die Natur nur ergründen, nicht umformen, und doch bedeutet nur das letztere — Stil im Sinne der antiken und italienischen Kunst.*) Bevor des jüngeren Hans Holbein, des größten Augsburgers, gedacht werden kann, müssen noch die übrigen bedeutenden schwäbischen Lokalschulen berücksichtigt werden, da ja Holbein die höchste Entwicklungsstufe der schwäbischen Malerei überhaupt darstellt.

Der Meister, welcher in Ulm den ersten Schritt auf die neue Bahn machte, ist Martin Schaffner.

Die Thätigkeit Schaffners ist nachgewiesen für die Jahre 1508 bis 1539; das Jahr seiner Geburt ist unbekannt, gestorben ist er wahrscheinlich 1541.

Es liegt nahe, seine erste künstlerische Ausbildung mit der Werkstatt Zeitbloms in Beziehung zu setzen; stilistische Gründe sprechen nicht dagegen. Freilich sind es nur Äußerlichkeiten seiner Formensprache, welche auf Zeitblom hinweisen. Der Ernst, die Würde, die eingehende Charakteristik Zeitbloms fehlen ihm und ebenso weicht auch seine kräftig bunte Färbung von dem vornehmen, etwas kühlen Kolorit Zeitbloms ab. Mit Ausnahme einiger weniger Bildnisse gehören seine Werke durchaus der religiösen Malerei an. Ein großes Altarwerk in der Galerie in Sigmaringen (Nr. 81—86) stammt wohl aus seiner Jugendzeit. Auf den vier Flügeln ist die Kreuzschleppung, dann Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige und Beschneidung dargestellt. Die Kreuzschleppung ist am derbsten gemalt. Einflüsse Holbeins d. Ä. und Zeitbloms sind nicht zu verkennen. Noch deutlicher tritt der Einfluß Zeitbloms auf den vier anderen Darstellungen hervor, doch fehlen auch nicht die charakteristischen Züge Schaffnerscher Formengebung. Das Oval der Frauen ist birnförmig, die Nasen groß, hie und da die Kuppe etwas aufgestülpt, das Kinn spitz, das Haar gewellt. Die Gesichter von Männern und Frauen sind sehr hager gebildet. Später entwickelte sich wohl der Schönheitssinn Schaffners, ohne daß doch der Fortschritt stetig und gleichmäßig gewesen wäre. In den Gewändern ist die Farbe heiter und kräftig; der Fleischton ist bei Frauen rosa mit bläulichen Schatten, bei Männern bräunlich.**) Aus dem Jahre 1510 stammt die Herabkunft des heiligen Geistes in der Altertümersammlung in Stuttgart, die wie das Sigmaringer Altarwerk nicht frei von sehr derben Zügen ist. Und diese derbe Auffassung ist auch noch bezeichnend für acht

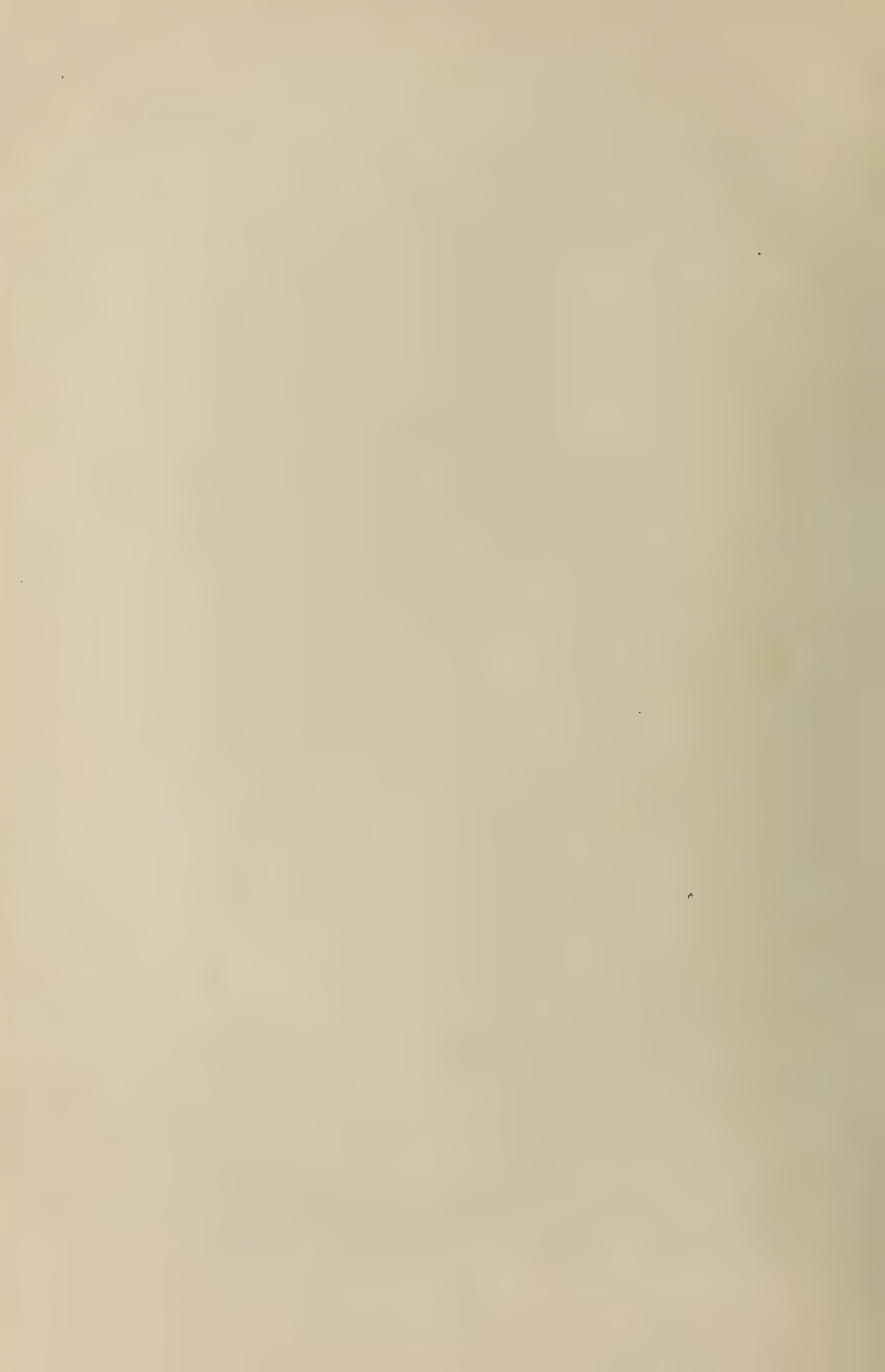
*) Über Amberger vgl. Woltmann-Engelmann in J. Meyers Künstlerlexikon I. S. 600 ff. In letzter Zeit hat besonders L. Scheibler dem Künstler seine Aufmerksamkeit zugewandt. Vgl. Repertorium f. K. W. X, S. 27 ff. und S. 292 ff.

**) Der Name des Künstlers befindet sich auf dem Saume des blauen Mantels Christi in der Kreuzschleppung; die Schriftcharaktere sind verdächtig, doch möchte ich trotzdem nicht an der Urheberschaft Schaffners zweifeln. L. Scheibler brachte sie in Zusammenhang mit den auf S. 255 besprochenen Tafeln im Augsburger Dom (vgl. Lehners Verzeichnis der Gemälde des Museums in Sigmaringen, S. 26); doch dem widerspricht nicht bloß die größere Tüchtigkeit der Augsburger Tafeln, sondern auch, daß dort Schongauerscher Einfluß, der hier vollständig fehlt, nachweisbar ist.



Martin Schaffner: Verkündigung Mariae.

München, Pinakothek.



Passionsszenen, die von einem für das Kloster Weddenhausen 1515 entstandenen Altarwerk herrühren (Schleißheimer Galerie Nr. 150—153, Augsburger Galerie Nr. 66—69). Die Auffassung ist sehr weltlich: das Abendmahl z. B. ist eine lebhafte Wirtshausszene; um einen viereckigen Tisch herum sitzen die Jünger, gedrungene Gestalten mit derben Köpfen, alle heftig gestikulierend. Ein Diener schenkt Wein ein. Eine sehr derbe Schönheit ist auch die Magd in der Verleugnung Petri. Am tüchtigsten ist das Bildnis des Stifters in der Fußwaschung. Auffallend ist die gute Perspektive der Innenräume und die plastische Herausarbeitung der Gestalten, auffallend für Schaffner auch der stumpfe trübe Ton der Farbe, der nicht allein das Ergebnis starken Nachdunkelns sein kann. Man wird annehmen müssen, daß bei diesem Altarwerk sowohl, wie bei drei Tafeln im Stuttgarter Altertümermuseum (Christi Geburt, Vorhölle, Auferstehung von 1516 und 1519) mehr Gehilfenarbeit, als Arbeit des Meisters selbst vorliegt. Eine kleine Anbetung der Könige, bezeichnet mit den Buchstaben M. S. M. z. U. (Martin Schaffner, Maler zu Ulm), im Germanischen Museum (Nr. 184) muß gleichfalls in die Zeit von 1515 oder 1516 gehören. Die Architektur zeigt schon Renaissanceformen, die Färbung ist leuchtend und kräftig, die Charakteristik ist aber noch von einer bei Schaffner seltenen Frische, ja Naivität. Dem Jahre 1518 gehören dann die beiden breitgemalten charaktervollen Halbfigurenbilder des heiligen Petrus und heiligen Paulus in der Kunsthalle in Karlsruhe an (Nr. 78, 79). Auf der Höhe seiner Kraft steht Schaffner in zwei Werken, die 1521 und 1524 entstanden. Das ältere sind die Flügelbilder und die Predella (mit dem Abendmahl) des geschnitzten Altars im Ulmer Dom, das jüngere die aus dem Kloster Weddenhausen herrührenden Orgelthürbilder in der Münchener Pinakothek (Nr. 214—217). Die Flügelbilder des Ulmer Domaltars stellen die heilige Sippe, dann zwei Heiligenpaare (Johannes d. T. und Erhard, Diepold und Barbara) dar. Deutlicher als ein anderes Werk Schaffners weisen diese Flügelbilder darauf hin, daß Schaffner seit Entstehung der Passionsszenen für Weddenhausen von italienischer und zwar venezianischer Kunst beeinflußt worden ist. Schon die breiten, freien Formen der Einzelgestalten erinnern an den älteren Palma, noch mehr aber giebt sich der venezianische Einfluß in der Farbe kund; nie wieder hat Schaffner die Farbe zu so leuchtender Kraft und doch so strenger Harmonie gestimmt, wie hier. Auch die Pinselführung ist breit und sicher, ohne jede Ängstlichkeit. Kein Zweifel, die Ulmer Flügel sind die größte Meisterleistung Schaffners, die Orgelthürenbilder aus Weddenhausen stehen zwar noch auf der gleichen Höhe technischen Könnens, aber die Komposition stellt schon Forderungen an den Künstler, welchen er nicht gewachsen ist. Sie führen vor: die Verkündigung, die Darstellung des Kindes im Tempel, die Herabkunft des heiligen Geistes, den Tod Mariens. Dramatische Lebendigkeit der Erzählung, tiefere Seelenmalerei ist nicht Schaffners Sache. In der Herabkunft des heiligen Geistes ist das Staunen über das Wunder nur dadurch ausgedrückt, daß alle Jünger mit offenem Munde dastehen; im Tode Mariens hat der Künstler für den Ausdruck des Schmerzes keine anderen Behelfe, als weinerlich verzogene Mundwinkel. Sein Schönheitssinn hat sich unter italienischem Einfluß entwickelt, aber die Typik seiner frühen Werke tritt doch schon hier wieder stark hervor — besonders im Vergleich zu den Ulmer Domaltarflügeln —; die Gesichter zeigen wiederum die birnförmige nach unten

zugespitzte Form. Zuerst bestrickt allerdings eine gewisse Lieblichkeit bei Frauen und Ernst bei Männern, aber dann merkt man doch, daß seinen Frauen die Seele, seinen Männern die packend starke Natürlichkeit fehlt. Wie weit blieb er da hinter Zeitblom zurück! Doch wie gesagt, alle diese Schwächen, welche auf einen Mangel wahrer künstlerischer Begabung zurückführen, werden zunächst übersehen infolge der glanzvollen, prächtigen Ausführung. Wie B. Beham, Burgkmair, Altdorfer baut er Hallen und Paläste, die das Szenarium für seine Darstellungen abgeben, in prächtigem buntem Steinmaterial auf; für die Formenwelt der Renaissance ist allerdings sein Verständnis ein viel geringeres, als das der früher genannten Künstler. Säulen mit gotischen Knäufen, gotisches Laubwerk gesellen sich den Renaissanceformen. Zu der farbigen Architektur tritt die rauschende Farbenpracht der Gewänder; nur im Fleische wendet er einen kühlen, graulichen Ton an. Von nicht datierten Bildern gehört in diese Reifeperiode eine Maria selbdritt und Elisabeth in der Ulmer Altertümersammlung. Schaffner hat auch Bildnisse gemalt, doch war hier seine Kraft eng umgrenzt. Ganz unbedeutend ist das Bildnis des Grafen Wolfgang von Oetting von 1508 in der Münchener Pinakothek (Nr. 218), freiere Auffassung und breitere Malweise bekundet das Bildnis des Ritters Ytel Besserer von 1516 im Ulmer Münster und das an gleicher Stelle befindliche Bildnis eines vierzigjährigen Mannes von 1530. Sehr tüchtig ist auch noch die Votivtafel der Familie von Auwyl mit den sechs knieenden Stiftern in der Stuttgarter Altertümersammlung, wogegen das Votivbild der Familie Willing aus Stuttgart, von 1535 (früher im Besitz von Hefner-Alteneck in München), nicht bloß leer und geistlos in der Charakteristik der Stifter, sondern auch von sehr kühler, fast fahler Farbe ist. In den Jahren 1538 und 1539 hatte Schaffner noch den Auftrag, das Bild eines Vorstandes des Geheimenrats der Stadt Ulm zu malen; das ist die letzte Nachricht über den Künstler. M. Schaffner ist kaum mehr als ein gewandter Techniker; für das Einschmeichelnde, Gefällige hat er Sinn und Neigung, aber er giebt zu wenig aus der Tiefe heraus, um dauernd fesseln zu können. Seine Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte liegt darin, daß er die Ulmer Schule mit der modernen Geschmacksströmung vertraut machte: allerdings nicht mit dem gleichen Geschick, wie dies der ältere Holbein noch in späten Jahren und Hans Burgkmair für Augsburg gethan hatten.*)

In die Nähe Schaffners gehört der Monogrammist C. W., von welchem ein Altarwerk aus dem Jahre 1516 die Stuttgarter Galerie (Nr. 433) besitzt. Auf dem Mittelbild sitzen Maria und Anna mit dem Christuskinde auf einer Rasenbank, von singenden und anbetenden Engeln umgeben, auf den Flügeln ist die Verkündigung, die Geburt Christi, die Heimsuchung und die Krönung Marias dargestellt. In der

*) Über Schaffner vgl. Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, Ulm 1854, S. 55 ff. Hier werden auch vier Täfelchen mit Szenen aus der Legende des heiligen Antonius, dat. 1507 (die Jahreszahl lautet also nicht 1517) und versehen mit dem Monogramm als Werke Schaffners angeführt. Auch Kraus führt sie als solche an (Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, I. Kreis Konstanz, S. 508 ff., hier auch die Abbildungen). Stil und Farbe haben aber mit Schaffner nichts zu thun; eher ließen Typus und die Architektur an einen mit der Augsburger Malerei vertrauten Meister schließen. Das Datum — vielleicht auch das Monogramm — sind verdächtig. Die Versuchung des heiligen Antonius ist nämlich eine auch in Einzelheiten getreue Kopie des Stiches des Lukas von Leyden von 1509 wie kann dann dies Bild 1507 entstanden sein?

Formengebung ist italienischer Einfluß deutlich zu erkennen; die Maria in der Heimsuchung geht unmittelbar auf eine Erinnerung an Raphael zurück. Auffallend ist die eingehende Behandlung der Landschaft, obgleich Gold für den Luftton auf dem Mittelbild und den inneren Flügeln verwendet wird. Das Gestein des Bodens ist sehr sorgfältig charakterisiert, bei einem Baumstumpf sind mit großer Genauigkeit die Jahresringe angegeben. Für die Gewandung sind mit Vorliebe goldbrokatene dunkle Stoffe gewählt, die Baulichkeiten sind im Renaissancestil gehalten. Die Farbe ist tief; herrschend ist ein kräftiger brauner Ton.

Zur Schule von Ulm gehört auch noch ein anonymer Meister, der nach der Sammlung, in welcher er am besten vertreten ist, als Meister von Sigmaringen angeführt wird. Obwohl schon im 16. Jahrhundert schaffend, schließt er sich doch noch treu an die ältere Richtung, besonders an Zeitblom an, und zeigt hierin, wie in seiner ganzen künstlerischen Art, daß er in provinzieller Abgeschiedenheit thätig gewesen ist. Seine Männergestalten sind von rauher Derbheit, der Durchschnittstypus seiner weiblichen Gestalten bleibt noch erheblich hinter dem Zeitbloms zurück. So gilt dies gleich von seiner Maria; die Unterlippe vorgeschoben, die Nase kurz, der Mund klein, der Hals dick. Die breiten Hände sind nicht schön, aber sie sind gut modelliert. Von liebevoller Beobachtung des Naturlebens zeigen seine übrigens einfach aufgebauten Landschaften. In der Zeichnung und Färbung ist er immer gediegen; in der Behandlung des Stoffes jedoch kann er leicht aus dem Derb-kräftigen ins Rohe verfallen. Seine hervorragendsten Werke sind die Fragmente der Altarflügel in der Galerie in Sigmaringen (Nr. 158—164) mit sieben Darstellungen aus dem Leben Marias: Begegnung Joachims und Annas, Vermählung Marias, Geburt Christi, Beschneidung, Anbetung der Könige, Darstellung Christi im Tempel, Tod Marias. In der Begegnung Joachims und Annas ist die Landschaft von intimem Reiz: saftige Matten, von Buschwerk umsäumt, im Hintergrunde aufragende Felszacken. Das Motiv der Beschneidung ist zu derb behandelt. Die Darstellung des Todes der Maria geht vom schwäbischen Herkommen ab; Maria stirbt nicht außer Bett, am Betpult knieend, sondern im Bett, in eine rot- und goldgestickte Decke gehüllt. Andere Arbeiten dieser Periode in Stuttgart und Karlsruhe. Einer früheren Entwicklungsstufe seiner Kunst, in der sein Zusammenhang mit Zeitblom am ersichtlichsten ist, gehören die Reste eines großen Flügelaltars in der Galerie Donaueschingen (Nr. 22—33) mit der Verkündigung und Heiligen an.

Unter dem Einfluß der älteren Schule von Ulm entwickelte sich auch die Schule von Memmingen, vertreten durch die Malerfamilie Strigel.*) Ein Hans Strigel, Maler in Memmingen, ist schon 1433 nachgewiesen. Er ist wahrscheinlich identisch mit jenem Hans Strigel, welcher 1442 ein Altarwerk mit den recht handwerklich ausgeführten Gemälden der Anbetung des Kindes durch Maria und einiger Heiligen für die Kirche von Zell bei Stauffen ausführte. Ein Sohn dieses Hans Strigel war Ivo Strigel, dessen Werke wunderlicher Weise bis vor kurzem ausschließlich in der

*) Eine zweite Malerfamilie Strigel war in Augsburg seßhaft. Ein Klaus Wolf Strigel ist unter den vor 1495 verstorbenen Malern aufgeführt; dessen Sohn Hans Wolf Strigel erhielt 1498 die Gerechtigkeit und starb 1547. Werke der Augsburger Malerfamilie Strigel sind bis jetzt nicht nachgewiesen.

Einsamkeit des graubündnerischen Hochgebirges aufgesucht werden mußten. Jetzt hat die mittelalterliche Sammlung in Basel einen mächtigen Schnitzaltar, wohl das Hauptwerk des Meisters, aus St. Maria im Val Calanca erworben. Die Rückseite ist mit Malereien bedeckt: vier männliche und vier weibliche Heilige in ganzer Figur, die vier Evangelisten in Halbfigur und dann der Erzengel Michael, welcher ein Pergamentblatt hält, auf dem sich Ivo Strigel als Meister des Werkes und das Jahr 1512 als Entstehungszeit (er war damals 81 Jahre alt) nennt. Es ist ja wahrscheinlich, daß an den Malereien jüngere Gehilfen hervorragenden Anteil hatten, unter diesen vielleicht auch Klaus Strigel, von welchem die Frauenkirche in München zwei Flügelbilder mit dem heiligen Urban und dem heiligen Achatius besitzt, welche mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1500 bezeichnet sind. Hier wie dort sehr kleine Köpfe, die Verhältnisse des Körpers eher gedrungen als schlank, die Gewandung etwas knitteriger als bei Zeitblom, an den die Ruhe der Haltung sowohl der Bilder in der Frauenkirche wie der Heiligengestalten am Altar aus Santa Maria-Calanca erinnert. Die Gestalt des heiligen Michael am letzteren ist sogar ganz künstlerisches Eigentum Zeitbloms, und ebenso zeigen hier die weiblichen Heiligen (Barbara, Katharina, Apollonia, Dorothea) die für Zeitblom charakteristische Haarbehandlung. Auf eine andere Hand als die Heiligengestalten weisen die eingehender individualisierten, aber auch etwas derber charakterisierten Evangelisten. Auch die kraftvolle harmonische Färbung läßt den Einfluß Zeitbloms vermuten.*) Der eigentliche Vertreter der Schule von Memmingen im sechzehnten Jahrhundert ist Bernhard Strigel, wahrscheinlich ein Sohn des Ivo Strigel.

Bernhard Strigel wurde in Memmingen 1460 oder 1461 geboren. Gegen 1480 führte ihn seine Wanderschaft nach Ulm, wo er wohl zweifellos längere Zeit in der Werkstatt Zeitbloms arbeitete, dessen Einfluß er in seinen Werken nicht verleugnet. Später scheint er in Augsburg durch Hans Burgkmair manche Anregung erfahren zu haben. In Memmingen ist er wieder seit 1506 urkundlich nachweisbar, doch stand er damals schon auf der Höhe seines Ansehens, gehörte er doch zu den von Kaiser Maximilian viel beschäftigten Meistern. In dessen Dienst unternahm er auch wiederholt Reisen nach Augsburg, Innsbruck, Wien. Auch die Vaterstadt übertrug ihm mannigfache Ehrenämter. Er starb hier zu Anfang des Frühlings 1528. Das Verzeichnis der Werke Strigels ist sehr groß, auch dann noch, wenn Zweifelhaftes ausgeschieden wird. Er war mit gleicher Rührigkeit sowohl auf dem Gebiete religiöser Malerei wie auf dem der Bildnismalerei thätig; und gerade auf dem letzteren Gebiete hat er sein Bestes gegeben. Doch sprechen seine religiösen Bilder seine künstlerische Art am deutlichsten aus; seine Naturauffassung ist die beschränkte abgelegener Provinzialschulen des 15. Jahrhunderts; wo er freier erscheint, merkt man den Einfluß Zeitbloms; ein starkes Farbengefühl besaß er von Natur aus, das er dann an Zeitblom und an den Augsburgern noch weiter entwickelt haben mag. Die Probe auf sein Schönheitsgefühl giebt auch bei ihm der Frauentypus: die Stirne hoch, die Brauen hoch hinaufgezogen, die Backenknochen ziemlich stark, wodurch das Oval breit

*) Vergl. A. Burckhardt, Ivo Strigels Altarwerk von Santa Maria—Calanca im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde (XXII, 1889, S. 201 ff.).



Bernhard Strigel: Darstellung der Maria im Tempel.

Berlin, königl. Gemäldegalerie.



wird, die Nase groß, öfters mit klobiger Kuppe; meist unschön ist die Mundbildung mit der derben vorstehenden Unterlippe; das Kinn ist kleinlich; in der Haarbehandlung schließt er sich an Zeitblom an. Sein Durchschnittstypus ist ganz aus dem Leben gegriffen, doch aber jedenfalls sehr tief stehend. Den Männern fehlt bei aller eingehender Charakteristik der Ausdruck gesammelter Kraft, wie sie Zeitblom seinen Gestalten verleiht, der ja auch nur die Durchschnittsleistungen der Natur berücksichtigte. Die Gestalten sind von schlanken Verhältnissen, manchmal zu schlank für die kurzen Köpfe. In der Modellierung der Hände ist Strigel fast immer nachlässig, selbst in seinen Bildnissen. In der Gewandbehandlung bevorzugt er starke bewegte Linien, flatternde Bewegung; wo er gezwungen ist, das Gewand in Ruhe darzustellen, zeigen die Falten einfachen großen Wurf. Seine Farbe ist tief und dabei feurig, von harmonischer Stimmung; im Fleische liebt er einen zarten Ton, dem der dünne Auftrag entspricht. Seine Bilder haben manchmal noch Goldgrund, öfters giebt er stimmungsvoll ausgeführte landschaftliche Gründe. Seine Entwicklung war keine in Sprüngen sich bewegende; nur in seinen späten Bildnissen stellte er sich voll und ganz auf den Boden der Kunstanschauung des sechzehnten Jahrhunderts, in den religiösen Darstellungen kam er über die Naturauffassung des fünfzehnten Jahrhunderts nie hinaus. Strigel malte mit der linken Hand. Seine erste Entwicklungsperiode vertritt ein doppelflügeliger Altarschrank in der städtischen Sammlung in Memmingen. Auf den äußeren Flügeln ist der feurige Busch des Moses, der Besuch der Königin von Saba, die Anbetung der Hirten und die Anbetung der Könige dargestellt, während die sehr verdorbenen Malereien der inneren Flügel die weitere Ausgestaltung der Legende von der Fahrt der drei Könige zum Gegenstande haben. Die Bilder auf den äußeren Flügeln sind trocken in der Formengebung und die Farbe ist noch nicht so leuchtend und kräftig, wie in seinen späteren Bildern. Den Hintergrund bilden Landschaften mit goldenem Luftton. Seine reiffste Zeit wird am besten durch vier Altarflügel in der k. Berliner Galerie (Nr. 606 B, 606 C, 1197 A, 1197 B) von 1515 charakterisiert; auf zweien der Altarflügel Geburt, Tempelgang, Heimsuchung und Tod der Maria, auf zweien Christi Abschied von Maria und Entkleidung Christi vor der Kreuzigung. Wie sehr es ihm an Schönheitsgefühl mangelt, zeigt hier am deutlichsten sein Christus mit gewulsteten Lippen und überstark entwickelter Nase, der weit hinter den Typen Holbeins und der Schongauerschule zurückbleibt. Nur die leuchtende Kraft der Farbe hebt diese Bilder aus den Durchschnittsleistungen der Zeit hervor. In der gleichen Sammlung befinden sich auch zwei Heiligenpaare (Nr. 563 A — 563 B), unter welchen ein heiliger Petrus ganz zur Gestaltenfamilie Zeitbloms gehört; zwei dazu gehörige Heiligenpaare sind in der Galerie in Kassel (Nr. 16—17) ausgestellt. Von charakteristischen Werken seiner Hand sei dann auch das Altarwerk mit der Sippe Christi genannt, von welchem sich die wichtigsten Stücke in der Pinakothek in München (Nr. 184—187) und im Germanischen Museum (Nr. 174—180) befinden. In der Darstellung der heiligen Familie (Germ. Museum Nr. 178) gab der Künstler in der Maria wohl das Beste, was er zu geben vermochte; der Kopf mit dem gewellten, auf die Schultern niederfließenden Haar ist wirklich nicht ohne Anmut, dafür freilich bildet er das Kind mit eingesunkenem Brustkorb und aufgetriebenem Unterleib und Joseph, mit negerartig gewulsteten Lippen, zeigt eine Physiognomie von

abstoßender Häßlichkeit. Doch der Farbenakkord — Gold, Rot und leuchtendes Blau — ist ebenso kraftvoll wie harmonisch; ebenso harmonisch, aber noch reicher an Tönen ist die Färbung im Familienbild der heiligen Anna (Germanisches Museum Nr. 180). Sehr eng an diese Sippenbilder, mit Wiederholung einzelner Motive, schließt sich die Darstellung der heiligen Sippe auf der Rückseite des Bildes der Familie des Kaisers Maximilian, das gleich zu besprechen sein wird (Wien, k. k. Galerie Nr. 1709 b). Genannt sei dann noch eine heilige Sippe in der Sammlung des Schlosses Tratzberg, welche sich durch leuchtende Farben auszeichnet, aber in der Charakteristik sehr oberflächlich ist. Sonst seien noch hervorgehoben ein besonders fein ausgeführtes Bildchen (30 × 23) mit zwei Heiligen und einem Mönch als Stifter in freundlicher Landschaft in der kgl. Galerie in Berlin, vier Flügel im Stuttgarter Museum mit der Geburt Marias, Marias Tempelgang, der Heimsuchung und Christi Darstellung im Tempel; dann in der Kunsthalle in Karlsruhe eine Beweinung Christi und Christi Verspottung, eine Verkündigung und Fußwaschung (Nr. 59—62), eine sehr tüchtige Himmelfahrt Mariä in der Sammlung zu Sigmaringen (Nr. 175), ein auch in der Färbung sehr heiteres Bild der Madonna mit Putten, welche ein rotes Tuch hinter ihr halten, im Besitz von Prof. R. v. Kaufmann in Berlin und dann zwei Flügel im Nationalmuseum in München mit der Taufe Christi und dem Kelchwunder Johannes d. E.

Wie schon erwähnt, eine höhere Stellung nimmt Bernhard Strigel als Bildnismaler ein. Hier zeigt er auch wirklich eine stetige Entwicklung, die aus der befangenen Naturauffassung des fünfzehnten Jahrhunderts zu dem freien Stil und der echt koloristischen Anordnung des sechzehnten führte. Seine Memminger Frühzeit vertritt das Bildnis eines Vöhlin (bei Freiherrn von Lupin zu Illerfeld), für die spätere Zeit ist die Zahl der entstandenen Bildnisse erheblich groß. Als Hofmaler Maximilians hat er den Kaiser wiederholt konterfeit, bald allein jugendlich (Wien, k. k. Galerie Nr. 1711 und München, Pinakothek Nr. 191) und in reiferen Jahren (Wien, k. k. Galerie Nr. 1710), bald im Kreise seiner Familie. So erscheint er auf einem Bilde der k. k. Galerie in Wien mit seiner Gattin Maria von Burgund, Philipp dem Schönen, seinem Sohn, seinen Enkeln Ferdinand I. und Karl V., dann dem nachmaligen König von Ungarn, Ludwig II., einer anmutigen Knabengestalt mit langem, auf die Schultern niederwallendem Haar. Die Gruppe ist günstig geordnet, die Modellierung aber etwas hart und die vorstehende habsburgische Unterlippe bis zur Manier stark hervorgehoben. Das Schwächste am Bilde sind die Hände, breit und dick von Form und ganz nachlässig durchgearbeitet. Auf der Rückseite dieses Familienbildes befindet sich die schon früher besprochene heilige Sippe. Bald darauf malte er Ludwig II. allein (Wien, k. k. Galerie Nr. 1712), im Jahre 1524 dann Ferdinand I. (Rovigo, Galerie Nr. 119) und denselben Fürsten 1525 (Florenz, Uffiziensammlung Nr. 895), ferner Margarethe, die Tochter Maximilians (Schwerin, Museum Nr. 994), in graublauem, mit schwarzem Sammet besetzten Kleide und einen Blumenkranz im goldfarbigen Haar. Ganz verwandt der Komposition des Gruppenbildes der Familie Maximilians ist die der Familie Cuspinians von 1520 in der k. Galerie in Berlin (Nr. 583 B). Wie Maximilian den Arm um Ferdinand I. legt, so Cuspinian um seinen Sohn, nur ist er mehr in Vordersicht genommen, während Maximilian seiner Gattin das Profil zuwendet. Die Formen des Berliner Bildes erscheinen jetzt verblasen, die Farbe

stumpf, beides infolge von Reinigung und Restauration. Strigels Meisterleistungen auf dem Gebiete der Bildnismalerei sind aber die lebensgroßen Bildnisse des Augsburgischen Patriziers Konrad Relinger und seiner acht Kinder von 1517 in der Pinakothek in München (Nr. 188 und 189) und das Bildnis des Grafen Johanns II.



Bernh. Striegel: Familie Cuspinians.
Berlin, Gemäldegalerie der königl. Museen.

von Montfort in der Galerie in Donaueschingen (Nr. 72). Relinger, in schwarzer Pelzschaube, mit einem so feingeschnittenen Kopf, daß man ihn eher in einer Versammlung venezianischer Patrizier als in Augsburg suchen möchte, ist von so großer Auffassung und freier Formenbehandlung, daß man hier die Berührung mit venezianischer Porträtkunst voraussetzen möchte. Nur die Kinder — vier Knaben und vier

Mädchen — weisen in ihrer köstlichen unbeholfenen Naivität und Frische ganz auf den deutschen Meister hin. Und dazu die Farbe! Wie treffend stimmt diese gedämpfte Kraft zu der Würde und Strenge der edlen Männergestalt. Ein dunkelroter Damastvorhang läßt einen Blick in die Landschaft frei, wo ein Engel in einer Wolkenglorie sichtbar wird. Das Inkarnat ist ein in das Olivengelbe spielendes Braun; bei den Kindern ist der Fleischton lichtrötlich, die Farbenhaltung im übrigen auch hier ernst. Die vier Knaben tragen grüne Röcke, die Mädchen braune, mit rotem Sammet gezierte Kleidchen. In der Landschaft des Hintergrundes erscheint hier Maria mit dem Kinde, auf dem Halbmond stehend, von Engeln umgeben. Das Brustbild des Grafen Johann von Montfort ist eine nicht minder vornehme Leistung, sowohl in der lebensvollen Auffassung wie in der feingestimmten Farbe; man begreift es, daß solange man Holbein allein die höchsten Leistungen deutscher Bildnismalerei zugetraute, solche Werke mit dem Namen dieses Künstlers bezeichnet wurden. Von tüchtigen undatierten Bildnissen Strigels seien noch genannt das Bildnis einer Frau und eines Mannes (Gegenstücke) in der Liechtenstein-Galerie in Wien (Nr. 702 und 714 im Katalog „Zeitblom" benannt), dann das Brustbild eines Herrn Haller in der Münchener Pinakothek (Nr. 190).*)

So blühten in Schwaben zum wenigsten drei Lokalschulen, darunter die Augsburger, von hervorragendster Bedeutung. Aus dieser ging auch der Genius hervor, welcher der schwäbischen Kunst alle provinzielle Beschränktheit abstreifte und in seinen Schöpfungen das Höchste bot, was neben den Schöpfungen Dürers die deutsche Malerei auf der letzten Stufe ihrer Entwicklung zu leisten vermochte: es ist dies Hans Holbein der Jüngere.

Hans Holbein der Jüngere wurde als Sohn des Hans Holbein des Älteren 1497 in Augsburg geboren. Seine Lehrjahre brachte er in der Werkstatt seines Vaters zu. Schon 1515 taucht er in Basel auf, wohin ihn seine Wanderung von Augsburg geführt haben mochte. Doch fehlen nicht die Proben seines Talentes, die

*) R. Vischer vermutet, daß Bernhard Strigel auch als Wandmaler thätig gewesen sei; er nimmt für ihn von dem Wandgemäldecyklus im Kreuzgang des Franziskanerklosters in Schwaz in Tirol, als dessen Meister Bruder Wilhelm aus Schwaben (Frater Wilhelmus Suevus) gilt, fünf in Anspruch: 1) Christus als Gärtner und Gang nach Emaus, 2) Christus und Thomas in der Mitte der Apostel, 3) Himmelfahrt, 4) Pfingsten, 5) Teilung der Apostel. Stilkritische Gründe können meines Erachtens hier wenig entsprechen, da die Restaurationen von 1652 und 1687 sehr eingehend waren. Wohl schlägt in mehreren Bildern die ursprüngliche Art durch die Übermalung durch, dann aber werden Züge merkbar, die mit Bernhard Strigel wenig zu thun haben. Der Maler dieser Wandbilder war zwar auch von derber Art in der Charakteristik, aber dabei ein erfindungsreicher Künstler, dessen Kenntnis der Perspektive und die Freude, dieser Kenntnis Ausdruck zu geben, auf oberitalienischen (aber nicht venezianischen) Einfluß hinweist. Ebenso führt die vorgeschrittene Renaissance in den Baulichkeiten über Bernhard Strigel hinaus. Die Ausführung der Wandbilder fand 1512—1526 statt; die größere Zahl der Bilder trägt das Datum 1521. Vgl. Mitth. d. k. k. C. C. VIII, S. 108 und N. F. VII, S. CXIX. — Bernhard Strigels Werke wurden, bis daß Bode Namen und Herkunft des Künstlers auf der Rückseite des Cuspinianbildes in Berlin fand, nur als Werke des „Meisters der Sammlung Hirscher" in der Kunstgeschichte verzeichnet. Die erste Übersicht über die Werke Bernhard Strigels boten Bode und Scheibler im Jahrb. d. k. preuß. Kunstsammlung II, S. 54 ff. Am eingehendsten mit Bernhard Strigel und dessen Familie beschäftigte sich R. Vischer. Vgl. R. Vischer: Neues über Bernhard Strigel im Jahrb. d. k. preuß. Kunstsammlung VI, S. 38 ff. und S. 81 ff.; dann: Über Ivo Strigel und die Seinen im Anzeiger f. schweizerische Altertumskunde XXI, S. 110 ff.

noch der Augsburger Zeit entstammen. So besitzt seit kurzer Zeit die öffentliche Kunstsammlung in Basel ein Madonnenbildchen des Künstlers aus dem Jahre 1514, innerhalb eines Renaissancerahmens. Maria in blauem Kleide und weißem Leibchen mit gepufften Ärmeln, eine Krone auf dem goldblonden Haar hält das Kind auf dem Schoße. Engel sitzen auf den Querbalken des Rahmens und spielen mit den Marterwerkzeugen: seitwärts Engel mit Schriftbändern. Die noch sehr harte, auch nicht sichere Modellierung weist auf einen Anfänger; aber das Beiwerk sowohl wie die vollen runden Formen von Mutter und Kind zeigen, daß der junge Künstler in der Werkstatt seines Vaters mit der Formenwelt des sechzehnten Jahrhunderts vertraut geworden war. Die Farbe des Fleisches ist von gleichem Ton wie am Sebastianaltar seines Vaters und auch wie dort in mattem Braun abschattiert. Auch noch in der Werkstatt des Vaters und, wie man annehmen muß, unter Beihilfe des Vaters entstand im folgenden Jahre die Kreuzschleppung in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 64). Überaus reich und lebendig ist die Komposition; Christus inmitten der Kriegsleute; rechts der Hauptmann zu Pferde und die heilige Veronika, links Maria und Johannes, Simon von Kyrene und Joseph von Arimathia; im Hintergrunde die Stadt und rechts von dieser das ferne Hochgebirge. Eine Reihe von Gestalten in diesem Bilde machen es begreiflich, daß es lange dem alten Holbein ausschließlich zugewiesen wurde; Christus und Maria fallen ganz in dessen Gestaltenkreis, die derbe Charakteristik der Kriegsknechte ist ihm auch nicht fremd; aber daneben treten Figuren auf, die Eigengut des jüngeren Holbein sind, so der Hauptmann in der sorgfältig ausgeführten Rüstung, das Pferd nur etwas hölzern, und dann eine Gestalt, die ganz und gar der neuen Zeit angehört, der Lanzknecht, welcher den niedergesunkenen Christus mit heftigem Ruck emporreißt. Wohl hatte sich der alte Holbein in die Formenwelt des sechzehnten Jahrhunderts hineingefunden, aber solche Gestalten wie der Lanzknecht sind aus dem kecken kühnen Geiste der neuen Zeit herausgewachsen, der doch dem alten Holbein fremd geblieben war. Die Ausführung ist etwas dekorativ; der Ton im ganzen tief, das Fleisch von derbem braunrotem Ton mit grauen Schatten und weißen Lichtern.*) Wie schon erwähnt, tauchte Holbein noch im gleichen Jahre (1515) in Basel auf. Die deutschen Maler jener Zeit konnten nicht viel auf Aufträge für Tafel- und Wandmalereien rechnen; um so mehr wandten sie sich bei der immer steigenden Buchverlagsthätigkeit der Bücherillustration zu. Damals war Basel zu einem Hauptherd deutscher Verlagsthätigkeit geworden, im Zusammenhang mit dem kräftigen Emporblühen der von Pius II. 1460 gegründeten Universität. Die Firmen des Johannes Froben und Johannes Amerbach hatten sich durch ihre Klassikerausgaben Weltruf erworben. Diese reiche Verlagsthätigkeit war es wohl, die Holbein nach Basel zog, mit ihm seinen Bruder Ambrosius. Und beide fanden hier als Zeichner für den Holzschnitt vollauf Beschäftigung. Für Holbeins ganze weitere Entwicklung war das von hervorragender Bedeutung. Neben Dürer war er der einzige deutsche Maler jener Zeit, welcher sich nicht bloß mit der klassischen Stoffwelt bekannt gemacht, sondern auch etwas vom Geiste des alten Schrifttums in sich aufgenommen hatte. Sein

*) Das Bild ist bezeichnet H. H. 1515. W. Lübke hat erschöpfend die Gründe dargelegt, welche für die Autorschaft des jüngeren H. Holbein sprechen. Vgl. Repertorium f. K. W. X.

Führer war hier Beatus Rhenanus aus Schlettstadt, der spätestens seit 1515 das Amt des gelehrten Korrektors in der Frobenschen Druckerei versah. Für den regen Gedankenaustausch zwischen beiden leistet die Thatsache genügendes Zeugnis, daß die sämtlichen in jener Zeit geschaffenen, dem Gebiete des klassischen Altertums angehörigen Zeichnungen für Werke des Frobenschen Verlags, oder für die eigenen Arbeiten des Beatus Rhenanus, oder für die von diesem Humanisten besorgten neuen Auflagen der Werke des Erasmus entstanden. Die Geschichte des Holzschnitts hat diese Thätigkeit Holbeins eingehend zu schildern, hier war sie nur zu erwähnen, weil sie die Schule war, durch welche Holbein in die Welt des klassischen Altertums eingeführt wurde.*) Vielleicht durch Frobens Vermittelung traten an den jungen Künstler, der ja noch kein Meisterrecht erworben und deshalb in der Werkstätte eines Basler Meisters, wahrscheinlich des Hans Herbst aus Straßburg, als Gehilfe arbeitete, auch noch andere Aufträge heran. So entstand zunächst eine bemalte Tischplatte im Museum zu Zürich, die er, wie das Wappen zeigt, für das Ehepaar Bär gleich nach seiner Ankunft in Basel, da der Auftraggeber noch im gleichen Jahre den Heldentod in der Schlacht von Marignano starb, ausführte. Auf dem Rande der Tischplatte sind Jagd, Fischerei, Turnier und Vogelstellerei nicht ohne satirische Anspielung auf menschliche Thorheiten dargestellt; in der Mitte die Volkslegende vom Niemand, der für alles Unglück in Haus und Hof, in Küche und Keller verantwortlich gemacht wird, und daneben die gleichfalls populäre Fabel vom Krämer, dem während seines Schlafes der Tragkasten mit allerlei weiblichem Schnickschnack von Affen geplündert wird. Große Lebendigkeit ist der Komposition eigen; die Figürchen sind unbefangen in Haltung und Bewegung, die Formen kräftig und gedrungen, die Zeichnung nicht immer ganz sicher, aber doch von freiem Zug. Die künstlerische Wirkung der Tischplatte wird durch den Mangel jedweder architektonischer Dekoration und damit auch durch den Mangel entschiedener Gliederung und Abtrennung der einzelnen Szenen voneinander beeinträchtigt. Die Farbe ist im allgemeinen von dickem Auftrag, nur an einzelnen Stellen war der Auftrag ein flüchtiger, so daß der dunkle Grund durchgewachsen ist.**) Und noch ein Werk entstand im Jahre 1515 in Basel: die Federzeichnungen, mit welchen Holbein ein im Besitze des Myconius befindliches Exemplar der Moria des Erasmus schmückte (jetzt in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel). Des Erasmus Moria ist das freieste Buch des Zeitalters der Reformation und in seiner geistigen Unabhängigkeit, in seiner lächelnden Resignation gegenüber den Thorheiten, die scheinbar das Lebenselixir der Menschheit sind, ohne Nachfolge bis auf Voltaire. Die Moria — die Thorheit — erquickt Götter und Menschen, sie gesellt sich der Tugend, der Wahrheit, der Schönheit, dem Glauben, der Wissenschaft, der Liebe, der Begeisterung; das Läuten ihrer Schellenkappe ist die Musik, welche das ganze irdische Drama begleitet und, wie es scheint, auch im Himmel nicht fremd ist.

Die Zeichnungen Holbeins begleiten mit aller Treue den Verfasser auf allen

*) Vgl. die klassische Abhandlung S. Vögelins: Wer hat Holbein die Kenntnis des klassischen Altertums vermittelt? Im Repertorium f. K. W. X, S. 345 ff.

**) Die Tischplatte wurde durch Schellein in Wien sorgfältig restauriert. Veröffentlicht wurde sie in fünf Stichen von Jasper mit Einleitung von S. Vögelin von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

seinen Gedankenwegen; sie deuten bald unmittelbar den Inhalt, bald aber, und hier ist die Weisung des Myconius wohl vorauszusetzen, heften sie sich an Nebensachen, an bildliche Ausdrücke, an bestimmte Redewendungen. Auf dem ersten Blatte besteigt Moria, ein derbes Frauenzimmer, mit der Schellenkappe auf dem Haupt, den Lehrstuhl, um einer aus Narren und Philistern zusammengelesenen Gesellschaft (aber die ernstesten Leute bergen sich unter diesen beiden Kategorien) Vorträge zu halten. Glaube und Aberglaube, die Thorheiten der verschiedenen Stände werden im Geiste des Textes in den verschiedenen Federzeichnungen verhöhnt. Wie derb es hergeht, zeigt die Verspottung, welche dem Scotus zu teil wird, dessen Seele in Gestalt eines Kindes (mittelalterliche Anschauung) mit Mönchstonsur entfährt, das in der Angst etwas noch derberes verrichtet, als Rembrandts entführter Ganymed. Die großen Kritikaster versinnbildet ein Esel, der mit der Miene stolzester Überhebung einem lauteschlagenden Jüngling zuhorcht. Das Wort, das auf die Schmeichler geht, mutuum muli scabunt, wird wörtlich erläutert durch zwei Esel, die sich aneinander reiben. Die zahlreichen Anspielungen auf Gegenstände der klassischen Mythologie finden bevorzugte Berücksichtigung, oft in travestierendem Ton. So verwendet Jupiter seinen Donnerkeil als Prügel für den über das Knie gelegten straffälligen Amor; das Netz des Vulkans ist in eine sehr derbe zeitgenössische Szene umgewandelt und die Geburt der Pallas aus dem Haupte des Jupiter, wobei Vulkan mit einer Riesenaxt als Helfer auftritt, ist ganz im Geiste Blumauers oder Offenbachs gehalten. Mit nicht minder derber Komik wird das Schicksal der Niobe travestiert. Den Schluß der dreiundachtzig Federzeichnungen bildet die, worin die Moria vom Katheder herabsteigt und das aus den prächtigsten Karikaturen zusammengesetzte Publikum in tiefstem Staunen zurückläßt. Die Federzeichnungen können nicht mit denen Dürers im Gebetbuch Maximilians verglichen werden; das Ornamentale tritt ganz zurück, nur einige Hauptgedanken des Inhalts sollten durch die Zeichnungen eine kecke Erläuterung finden. Aber auch künstlerisch zeigen Dürers Randzeichnungen die kühnen Züge der Handschrift eines Meisters, der die Höhe seiner Kraft erreicht hat, die Federzeichnungen Holbeins aber die kecken Handzüge eines Jünglings, der noch in den Anfängen seiner Entwicklung steht, während der Arbeit selbst wächst und freier wird. Es giebt Federzeichnungen, welche in der Art eines derben Holzschnittes (z. B. gleich die erste Zeichnung, dann die Darstellung zur Voluptas Venandi auf Bl. J. 3b u. a.) und wieder solche, welche außerordentlich fein und sorgsam ausgeführt sind, und so schwankt auch der Stil zwischen der derben Charakteristik, die dem fünfzehnten Jahrhundert vertraut war und dem freien Stil, nach welchem das sechzehnte Jahrhundert strebte.*)

Dem Jahre 1516 entstammen die ersten verbürgten Bildnisse Hans Holbeins: das des Bürgermeisters Jakob Meyer, genannt zum Hasen und seiner Frau Dorothea, geb. Kannengießer aus Thann. Meyer war aus erster Ehe ein Schwager jenes Hans Baer, für welchen Holbein die Tischplatte gemalt hatte. Das mag den Auftrag an den jungen Künstler erklären. Die beiden Bildnisse, von e i n e m Rahmen umschlossen, befinden sich in der Kunstsammlung in Basel (Nr. 10), hier zugleich auch die Skizzen

*) Sämtliche Federzeichnungen veröffentlicht u. a. in der Ausgabe Eloge de la Folie d'Erasme traduit par Develay. 3me ed. Jouaust. Paris, Librairie des Bibliophiles 1876 und bei Paul Mantz, Holbein (Paris, Quantin 1879), S. 65ff.

dazu in feiner Silberstiftzeichnung. Die Sicherheit der Hand, die Schärfe der Beobachtung des erst neunzehnjährigen Künstlers tritt ersichtlicher in den Skizzen als in den Bildern zu Tage. Hierin erweist er sich als der wahre Nachfolger seines Vaters; mit sicheren Zügen ist der ganze Inhalt des Charakters des Mannes, Energie der That und kluge Überlegung, in dem lebenstrotzenden Gesicht zum Ausdruck gebracht; im Gegensatz dazu das hagere Gesicht der Frau mit den sanften stillen Zügen, hinter denen sich doch ein gewisser sinnlicher Reiz verbirgt. Der individuelle Zug um den Mund bei ihm und bei ihr genügt allein, um zu erkennen, daß hier ein Bildnismaler auf den Plan tritt, dessen Auge scharf genug ist, um nicht bloß die feinen individuellen Züge der physischen Form, sondern auch die des Charakters zu erkennen. Im Gemälde — die Umgebung bildet Renaissancearchitektur — ist die seelische Lebendigkeit nicht ganz erhalten geblieben; die Gesichtszüge des Mannes sind derber geworden, die Frau erscheint etwas ältlicher, strenger als auf der Skizze. Die malerische Technik erweist sich ihm noch etwas spröde, er kann sie noch nicht ganz frei in den Dienst seiner geistigen Absicht stellen. Und leicht hat er gleich hier die malerische Ausführung nicht genommen. Der Fleischton ist bei ihm warmbräunlich, bei ihr etwas heller. Der Mann trägt ein schwarzes geöffnetes Wams, aus welchem das weiße Hemd hervorsieht, und ein rotes Barett, die Frau ein rotes, mit schwarzem Besatz versehenes Leibchen, welches den Saum des weißen, mit Goldspitze versehenen Hemdes frei läßt. Dazu dann die Architektur steingrau, mit roten Porphyrsäulchen, und durch die Bogenhallen hindurch das Blau des Himmels. Also schon hier eine sehr feine Empfindung für das Malerisch-Wirksame im Bildnisse, das immer nur durch Herabstimmung, aber um so bedachtsamere Wahl der Mittel erzielt wird. Dem gleichen Jahre gehört noch ein anderes Bildnis an, das des Malers Hans Herbst, in dessen Werkstatt, wie vermutet wurde, Holbein arbeiten mochte. Das Brustbild des Malers erscheint hinter einem Renaissancerahmen (Fenster), auf den Kapitellen der Pilaster desselben sitzen Putten, welche die Enden einer Guirlande halten. Der Künstler trägt einen starken Vollbart, der Kopf, mit langem herabwallendem Haar, ist mit einem Hütchen bedeckt. Die Modellierung ist sehr weich, die Zeichnung aber dabei sicher und eingehend.*) Aus dem gleichen Jahre stammt auch das für einen Schulmeister und dessen Frau ausgeführte Aushängeschild, (Basel, Kunstsammlung Nr. 6 a. b.). Auf der einen Seite bringt der Schulmeister einigen Knaben und die Schulmeisterin einigen Mädchen das Lesen bei, auf der anderen versucht der Schulmeister zwei erwachsene Gesellen, die mit ihm am Tische sitzen, mit der Kunst des Schreibens vertraut zu machen. Die Komposition ist frisch, dem Leben abgelauscht, die Ausführung derb, wie es dem Zweck der Sache genügte. Zwei Studien, Adam und Eva, aus dem Jahre 1517 sind nur Modellstudien; Adam mit schnurrbärtigem hagerem Gesicht, das Haupt mit reichem, braunem Haar bedeckt, Eva goldblond, mit sehr hoher Stirn und kleinem Kinn. Noch im Jahre 1517 verließ Holbein Basel und arbeitete zunächst in Luzern. Der Anfang war ein günstiger; er hatte das Haus des Schultheiß Jakob Hertenstein an der Schauseite und im Innern mit

*) Lichtdruck davon bei R. Gower. The Great Historical Gallery of England (London, 1881 ff.). Northbrook Gallery des Th. Baring.

Wandmalereien auszustatten. Die Fassadenmalerei war ein bequemes Mittel, den Mangel an kräftiger architektonischer Gliederung zu verdecken; Oberitalien, besonders Verona und Venedig, boten eine Fülle von Beispielen; nicht ohne Anregung von dort wurde solcher Schmuck in süddeutschen Städten, Augsburg voran, beliebt. Holbein hatte die Wandmalereien Burgkmairs in Augsburg entstehen sehen, und von hier mußte er auch gewiß manche Anregung mitgenommen haben. Er zeigte bei seiner ersten Arbeit dieser Art gleich sehr große Geschicklichkeit in der Gliederung der Flächen, die besonders durch die unregelmäßige Fensterstellung sehr erschwert war. Die Malerei beginnt im ersten Stockwerk: zwei allegorische Frauengestalten in antiker Gewandung zur Seite der Fenster, eine in der Mitte; über den Fenstern zur Linken Renaissanceornament von Genien belebt, zur Rechten ein Fries mit kämpfenden Knaben. Im zweiten Stockwerk zunächst viermal das Wappen Hertensteins, immer je eins mit dem Wappen einer seiner vier Gemahlinnen verbunden, darüber ein römischer Triumph mit starker Anlehnung an den Triumph Cäsars von Mantegna. Im letzten Stockwerk fünf populäre Ereignisse der alten Geschichte, doch ganz in das Gewand der Zeit übertragen: der Schulmeister von Falerii, Leäna (die Geliebte der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton), Mucius Scävola, Lukrezia, Marcus Curtius. Als Hauptdarstellung dann in der Mitte des zweiten Geschosses die Geschichte von den drei Königsföhnen, welche nach der Leiche ihres Vaters schießen (Aus den Gesta Romanorum); hier hat Holbein zugleich eine rein architektonische Wirkung erzielt, da die in eine Säulenstellung sich öffnende Kuppelhalle, in welcher der Vorgang spielt, die große leere Wandfläche zerteilte und kräftig gliederte. Die ornamentalen Formen sind von jeder mittelalterlichen Erinnerung frei, ebenso zeigt sich hier in der Formensprache keine Spur von dem befangenen Naturalismus des fünfzehnten Jahrhunderts. Es liegt nahe, daß solche Freiheit des Stils Holbein am frühesten da bewies, wo es sich nicht um eingehende Charakteristik, sondern um dekorative Wirkung handelte. Das eingehende Studium der Kupferstiche Mantegnas, das sich besonders in der Darstellung des Triumphes zeigt (Einzelheiten sind geradezu von Holbein aus Mantegnas Triumph Cäsars kopiert) konnte nur dazu dienen, Holbein mit den wissenschaftlichen Voraussetzungen der Höhe italienischer Kunst vertraut zu machen. Im Innern des Hauses waren in verschiedenen Räumen Jagd- und Kriegsszenen, ein Jungbrunnen, die vierzehn Nothelfer u. s. w. dargestellt.*)

Im Jahre 1519 war Holbein wieder in Basel; es ist zu vermuten, daß er das Jahr 1518 zu einer Wanderung nach Oberitalien benutzt hatte. Wäre es doch ein Zeichen künstlerischer Gleichgültigkeit gewesen, wenn Holbein, so nahe der Grenze

*) Das Haus wurde 1824 abgebrochen. Flüchtige Kopien, die der Oberst May von Buren anfertigen ließ, befinden sich in der Luzerner Bürgerbibliothek. Dieselben wurden zum großen Teil in Lichtdruck veröffentlicht von K. v. Liebenau in: H. Holbein d. J. Fresken am Hertensteinschen Hause in Luzern mit einer Geschichte der Familie Hertenstein, Luzern 1888. Vgl. außerdem S. Vögelin, im Anzeiger für schweizer. Altertumskunde XVII. (1884), S. 65 ff. und S. 95 ff. Erhalten ist nur die Originalskizze (Federzeichnung) der Leäna in der Kunstsammlung in Basel Nr. 118 (Der Büttel hinter Leäna weist auf das gleiche Modell, das Holbein für den Adam benutzt hat) und von den Malereien im Höflein hinter dem Knörrschen Hause (jetzt Kreditbank) in Luzern, ein sehr ruiniertes Bruchstück aus dem Lukreziabild, das einen Mann im Waffenrock und mit Schwertgehänge darstellt, seitwärts wird noch der Arm einer zweiten Figur sichtbar.



Hans Holbein d. J.: Fassaden-Dekoration.

Italiens, nicht die Gelegenheit benutzt hätte, die italienischen Meister, die er in ihren Stichen bewunderte, auch in ihren monumentalen Leistungen kennen zu lernen. Stilistische Anzeichen aber sprechen auch für diese Reise. Seine Ornamentik zeigt von jetzt an einen engeren Anschluß an Oberitalien und in seiner Formengebung stellen sich Züge ein, welche die Bekanntschaft mit der Schule Lionardos verraten.

Als jetzt Holbein in Basel wiederum eingetroffen war, machte er sich zunächst selbständig. Am 25. September 1519 wurde er in die Zunft zum Himmel aufgenommen und schon am 25. Juni folgenden Jahres wurde er zum Stubenmeister gewählt; acht Tage später erwarb er das Baseler Bürgerrecht. Um diese Zeit vermählte er sich mit der Witwe eines Gerbers, Namens Schmidt, die ihm einen Sohn aus erster Ehe mitbrachte. Zunächst gebrach es nicht an Aufträgen mannigfachster Art. Von Fassadenmalereien, die er ausführte, haben sich allerdings nur Skizzen dazu von seiner Hand, oder Nachbildungen der Originalskizzen erhalten. Der Fortschritt gegen Luzern war ein ganz außerordentlicher. Nicht mehr um Verhüllung der architektonisch ungegliederten Flächen handelt es sich für ihn, sondern um Auflösung und Gliederung derselben zu einem architektonischen Prachtorganismus. Säulen und Pilaster, Bogenhallen mit weiten Perspektiven, Friese geben den Schein reichsten architektonischen Lebens. Aber wer wollte gegen diese Scheinarchitektur eine Anklage erheben? Holbein machte nur aus der Not eine Tugend, er warf ein Prachtgewand über die wenig und unregelmäßig gegliederte Fassade des deutschen Bürgerhauses. Eine Handzeichnung im Louvre zeigt den Aufriß für ein schmales Giebelhaus mit Säulen und Friesen und dazwischen lustige Kämpfe zwischen Männern und Weibern. Von den Entwürfen in der Baseler Kunstsammlung ist die Durchzeichnung des Originalentwurfs für das Haus zum Tanz (Handz. B. U. II. Nr. 6) einer der prächtigsten. Gleich im Erdgeschoß ist das schmale Spitzbogenthor und die breiten spitzbogigen Fenster von guirlandengeschmückten Säulen umrahmt; die oberen Geschosse zeigen das vorhin angedeutete architektonische Prachtgewand. Medaillons mit Büsten, antikisierende Allegorien und Personifikationen, dann wieder auf

Scheinbalkonen und in Hallen Gruppen, die ganz dem Leben entlehnt sind, wie der prächtige Bauerntanz (wovon das Haus den Namen erhielt), lassen gar nicht eine nergelnde Kritik aufkommen.*) Ein anderer Entwurf, gleichfalls in der Kunstsammlung in Basel, für ein schmales Giebelhaus, sieht von allen historischen Darstellungen ab, giebt aber dafür eine geradezu überströmende Fülle ornamentalen Lebens, in welchen mittelalterliche Motive (z. B. die sich bekämpfenden Gestalten oberhalb des mittleren Stockwerkes) die lauterste Übersetzung in die Formensprache der Renaissance gefunden haben**). Ein nicht günstigeres Schicksal hatten die Wandbilder, welche Holbein im Auftrage des Rates (der Vertrag wurde am 15. Juni 1521 abgeschlossen) im Ratssaal malte; doch lassen Originalskizzen, Durchzeichnungen nach solchen Kopien immerhin noch ein Urteil über die untergegangenen Malereien fällen. Wie in den Ratssälen flandrischer Städte des fünfzehnten Jahrhunderts, führten diese Bilder Beispiele unbestechlicher Rechtspflege vor. Die Stoffe waren der Geschichte des Altertums entnommen. So war hier Charondas dargestellt, der sich selbst den Tod giebt, weil er, gegen sein eigenes Gesetz, die Volksversammlung bewaffnet betreten hatte; dann Zaleukos von Lokri, der unbeugsam und doch voll Liebe zum Sohn, die Strafe der Blendung dem Gesetz entsprechend über seinen Sohn verhängt, sie aber zur Hälfte selber trägt; Curius Dentatus, der in seiner Armut eigenhändig sein Rübengericht zubereitet und dabei die reichen Geschenke der Samniter zurückweist; endlich König Sapor, der in der Überhebung des Siegers Kaiser Valerians Schulter als Fußschemel beim Aufsteigen auf das Pferd benutzt. Die Komposition der Wandbilder ist noch zu gedrängt, Klarheit gewinnt sie zumeist durch die reiche Architektur, die im Stil der Renaissance gehalten ist; die Charakteristik ist derb, aber von sehr lebendiger Mienensprache. Die Trennung der einzelnen Bilder geschah durch allegorische Einzelgestalten. Als Holbein diese Malereien ausgeführt hatte, war noch eine Langwand frei, die ihren malerischen Schmuck erst später erhalten sollte.***)

Auch Aufträge für Tafelbilder fehlten Holbein nicht. Hier ist zunächst zu nennen eine Folge von acht Passionsszenen von e i n e m Rahmen umschlossen und eine wahrscheinlich dazu gehörige Staffel von 1521 mit dem Christus im Grabe (Basel, Kunstsammlung Nr. 14). Der Passionscyklus enthält den Ölberg, die Gefangennahme, Christus vor Kaiphas, die Geißelung, die Verspottung Christi, die Kreuzschleppung, die Kreuzigung und die Grablegung. Manche Züge führen noch auf die Kreuzschleppung von 1515 zurück; so die derbe zufahrende Charakteristik, aber die Formengebung hat das Beschränkte, was dort bei einzelnen Figuren noch vorhanden, verloren, sie hat

*) Das Haus zum Tanz stand in der Eisengasse in Basel, nahe der Rheinbrücke; es wurde Mitte des vorigen Jahrhundert abgebrochen. Einen Teil des Originalentwurfs, die linke Seite, besitzt das K. Kupferstichkabinett in Berlin. Neben anderen Entwürfen für Fassadenmalerei wurde die Berliner Zeichnung von His in dem Prachtwerk publiziert: Dessins D'Ornament de Hans Holbein. Facsimile en Photogravure. Texte par Ed. His. Paris 1886. Architektonische Zeichnungen finden sich hier auf Pl. 2. 18, 19, 20, 24 (Haus zum Tanz) 25.

**) Über Holbeins Fassadenmalereien in Basel vgl. S. Vögelin im Anzeiger für schweizer. Altertumskunde XIII. (1880). S. 50ff.

***) Die öffentliche Kunstsammlung in Basel besitzt Aquarellkopien der Gemälde Sapor und Charondas (Nr. 136), Zaleukos und der Justitia (Nr. 137), ferner die Originalskizze in Federzeichnung zum Saporbilde (Nr. 116).

einen Zug echter Größe erhalten. Scharfe Naturbeobachtung und furchtlose Wiedergabe des Geschauten ist sämtlichen Gestalten eigen, dazu eine leidenschaftliche Energie der Bewegung, welche auf eine echt dramatische Begabung hinweist. Ab und zu berührt sich sein Naturalismus mit dem Grünewalds; daß er dessen Werke kannte, ist ja vorauszusetzen, da sein Vater in Isenheim arbeitete, und daß ihn da die machtvolle ungestüme Individualität Grünewalds packen mußte, ist bei der Sensibilität seines echten Künstlernaturells selbstverständlich; aber auch nach anderer Richtung hin wird der Einfluß Grünewalds und Baldungs auf ihn offenbar: in der wirkungsvollen Beleuchtung, durch welche er die ergreifende Kraft einzelner Darstellungen erhöht. Das gilt gleich von dem Christus auf dem Ölberg: Zwischen Wolken die Erscheinung des lichtstrahlenden Engels mit dem Kreuz, von dem aus Reflexe auf Christus und die schlummernden Apostel fallen. In der Gefangennahme und Christus vor Kaiphas erleuchtet Fackelglanz die Szene. Die Gefangennahme ist auch ein Probestück straffer und aus einem Mittelpunkt heraus beseelter Komposition: in Christus spiegelt sich ebenso die Wehmut über den Verrat des Judas, wie er zugleich durch einen Blick seiner Augen die zuschlagende Wildheit des Petrus, der sein Knie auf den Rücken des Malchus gesetzt, zu bändigen sucht. In der Geißelung sind die beiden Geißler, der eine wild zuspringend, voll Schwung der Bewegung, der andere eine prächtige römische Kriegerfigur, hervorzuheben; Christus ist voll milder Ergebung, kein Schmerzenszug entstellt den edlen Ausdruck seines Gesichts. In der Architektur ist eine Erinnerung Holbeins an die Rundkirche von Otmarsheim im Elsaß (eine Nachahmung des Münsters zu Aachen) verwertet. In der Kreuzschleppung ist die Landschaft, ein Fluß zwischen Hügeln im Mittelgrund, Schneeriesen im Hintergrund, hervorzuheben. In der Kreuzigung versammeln sich unter dem Kreuze eine Reihe von Charakterfiguren, die ganz der neuen Gestaltenwelt des sechzehnten Jahrhunderts angehören. Eine ergreifende Offenbarung des Künstlers ist jene Frau im Vordergrunde, mit leidvoll gesenktem Haupt, gefalteten Händen, in schroffem Gegensatz zur Magdalena am Fuße des Kreuzes, die fassungslos ihrem Schmerze sich hingiebt. In der Grablegung ist der Einfluß des Stiches von Mantegna ersichtlich; in der Charakteristik stellt sich hier Holbein auf den Standpunkt eines Naturalismus, so rücksichtslos wie nur bei Grünewald. Der ideale Schimmer ist verflogen; ein durch den Schmerz ganz entstellter Männerkopf, mit geöffnetem Mund, niederhängenden geschwollenen Lidern, gefalteter Stirne, Haarsträhnen, die vom Angstschweiß feucht, an das Haupt angeklebt sind, so erscheint hier Christus. Entsetzlicher ist die physische Zerstörung durch Leiden und Tod nur noch auf dem Staffelbild, Christus im Grabe, dargestellt. Auch hier ist der Mund stark geöffnet, die Nase spitzig, die Backen eingefallen, die Lider geschwollen, und das braune, weiche Haar fällt in feuchten Strähnen vom Haupte nieder. Der sehr hagere Körper ist durch die Starre des Todes stark gestreckt, die Handrücken und der Rüst der Füße sind infolge der Verwundung angeschwollen, die Finger und Zehen krampfhaft gespreizt. Man möchte meinen, Holbein habe mit aller Strenge sich an ein Modell des Leichenhauses gehalten, von so entsetzlicher Naturwahrheit zeugt das Ganze und Einzelne. Hervorzuheben ist bei diesem Passionscyklus auch noch, daß Holbein hier nur wenig mehr die Zeittracht anwandte, daß er vor allem die Krieger und Büttel in die altrömische Tracht kleidete, wie er sie aus den Stichen Mantegnas kennen lernen konnte. An Mantegna erinnert auch die tüchtige

Perspektive und das runde Herausarbeiten der Gestalten. Die Farbe ist kräftig, jetzt wirkt sie sogar etwas unruhig, doch war eben der Ton nach dem gedämpften Licht der gotischen Kirche gestimmt. Nicht als ein Fertiger, Abgeklärter zeigt sich Holbein in diesem Passionscyklus, aber im wesentlichen hat er doch auch auf diesem Darstellungsgebiete, wo die Überlieferung am stärksten nachwirkte, den ganz im Modell befangen bleibenden Realismus des 15. Jahrhunderts überwunden, und er schwankt nur zwischen dem kühnen Naturalismus Grünewalds und dem freien abgeklärten Realismus, wie ihn die italienische Kunst, Mantegna an der Spitze, lehrte. Er zeigt sich dabei als Dramatiker ersten Ranges, welcher auch, wo er stärkstes Leben und Bewegung schildert, die Geschlossenheit der Komposition nicht außer acht läßt. Nur noch einige große Aufgaben, und seine künstlerische Persönlichkeit wird zur vollen, freien Bethätigung ihrer Kraft gelangt sein.

An die gemalte Passionsfolge schließt sich unmittelbar eine Passionsfolge von zehn Tuschzeichnungen, die ursprünglich vielleicht als Entwürfe für Glasmalerei bestimmt waren; dies würde erklären, warum jede einzelne Szene eine kräftige architektonische Umrahmung erhalten hat. Die Folge beginnt mit Christus vor Kaiphas und sie enthält außer den darauf folgenden Szenen des gemalten Cyklus noch die Händewaschung des Pilatus, Ecce homo, Christi Entkleidung vor der Kreuzigung, und Christi Anheftung an das Kreuz (Basel. Kunstsammlung Nr. 16; 92—100). Noch einfacher, aber noch eindringlicher ist hier die Komposition. Wie hat er in der Händewaschung den Pilatus in den Vordergrund des Interesses zu rücken gewußt, indem er den ganzen Seelenkampf auf seinem Antlitz zum Ausdruck brachte! Welcher gewaltige Gegensatz in der Eccehomodarstellung zwischen der haßtobenden Menge und der milden Ergebung Christi, der an der Seite des Pilatus erscheint! Die Entkleidungsszene und die Anheftung an das Kreuz steigern den karikierten Realismus früherer Passionsdarstellungen ins Monumentale; da ist nicht die burleske Art der Passionsspiele, sondern hier waltet die Energie leidenschaftlichsten Religions- und Rassen-



H. Holbein d. J.: Christus im Grabe. Basel, ö. Kunstsammlung.

hasses.*) In diese Zeit gehört auch ein zweiflügeliger Altar, der von Hans Oberriedt gestiftet und von diesem gelegentlich seiner Auswanderung nach Freiburg i. B. (Dom, Seitenkapelle), gebracht wurde, mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige. Die Geburt Christi ist besonders heiter und lieblich in der Komposition und von sehr fein gestimmter Beleuchtung, die wohl sicher auf eine Erinnerung an Baldungs Domaltar in Freiburg zurückgeht. Wie dort ist das göttliche Kind die Lichtquelle, von dem aus Strahlen auf Maria und die Umgebung fallen. Der nächtliche Himmel draußen wird durch die Erscheinung des Engels erhellt. In der Anbetung der Könige liegt stille gedämpftes Abendlicht über der Szene. Der herrschende Ton bei beiden Bildern ist kräftig-bräunlich. Hierher gehören auch die kleinen kameenfarbigen Bildchen (mit blauem Luftton) des Schmerzensmannes und der Schmerzensmutter, in der Kunstsammlung in Basel (Nr. 13). Aus dem Jahre 1522 stammen zwei Flügelbilder in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 66 und 67) mit der heiligen Ursula und dem heiligen Georg, beide auch in der Farbe etwas dekorativ behandelt, doch von allerechtester Prägung Holbeins. Dem gleichen Jahre gehört auch wieder ein Werk an, das auf voller künstlerischer Höhe steht, die Madonna mit den Heiligen Ursus und Martinus in der städtischen Sammlung in Solothurn. Wahrscheinlich entstand das Bild für das Ursusmünster in Solothurn und dem Künstler war im voraus aufgetragen worden, auf die mittelalterliche Form des Gnadenbildes Rücksicht zu nehmen. Unter einem, von jeder Verzierung freien Thorbogen, durch welchen hindurch man in die freie Luft blickt, sitzt Maria, das nackte Kind auf dem Schoße haltend. Ein ultramarinblauer Mantel, der die ganze Gestalt breit umfließt und auf den teppichbedeckten Stufen des Thrones aufliegt, läßt nur wenig von dem hellroten Unterkleid sehen; man bedauert diese Feierlichkeit der Gewandung, weil sie die Formen der Gestalt verhüllt; nicht ohne Gegensatz dazu ist die frische sinnliche Schönheit des Gesichts, welche mit der mittelalterlichen Typik keine Erinnerung mehr verbindet. Ein Schleier, der Stirn und Haar durchschimmern läßt, fließt von dem mit einem Diadem geschmückten Haupte nieder. Der heilige Ursus mit mächtigem Schnurrbart, energischem Kinn, steht, ganz in Stahlrüstung gehüllt, straff und frei da; Martinus in violetter, rot gefütterter Casula, mit mildem Priesterkopf, bewahrt feierliche Würde. Das Kolorit ist ebenso kraftvoll wie harmonisch, die Ausführung gleichmäßig gediegen.**)

Ganz frei waltete Holbeins Geist in den für die Orgel des Münsters in Basel braun in braun gemalten Flügeln (jetzt in der Kunstsammlung in Basel); auf dem einen Kaiser Heinrich und seine Gemahlin mit dem Münsterbau, auf dem anderen die Gnadenmutter und dazwischen ein Engelskonzert und der Bischof Pantalus. Kunigunde zeigt noch etwas von der ausgebogenen Haltung des 15. Jahrhunderts, bei

---

*) Bei His, Dessins d'Ornement, (pl. X—XIV) abgebildet: die Verspottung, Händewaschung, Ecce homo, Kreuzschleppung und Anheftung an das Kreuz.

**) Restauriert von Eigner in Augsburg 1867. Die Studie zu dem Brustbild eines jungen Weibes, das Ähnlichkeit mit Holbeins Frau zeigt, in der Louvresammlung steht wohl in Verbindung mit der Madonna von Solothurn. Die reizende Studie eines fast im Profil genommenen Kindes, unter dessen Arm die Hand der Mutter sichtbar wird, in der Kunstsammlung in Basel, ist irrtümlich mit dem Solothurner Bild in Zusammenhang gebracht worden. Die Haltung ist eine ganz andere als dort.



H. Holbein d. J.:
Madonna des Bürgermeisters Meyer.
(Darmstadt.)



Maria ist Lebendigkeit und Würde mit Schönheit und Größe der Formen in seltener Weise verbunden; Heinrich steht nachdenklich da, Pantalus folgt mit lebhafter Teilnahme dem Engelskonzert. Die statuarische Rundung der Gestalten gemahnt wieder an Mantegna, an einen perspektivischen Kunstgriff Mantegnas auch die Art, die Gestalten von unten her gesehen, verkürzt hinzustellen.*) In diese Zeit fällt dann wohl auch das Abendmahl (Basel, ö. Kunstsammlung Nr. 11); der Christuskopf hier ist der edelste, den Holbein geschaffen, die Jünger sind von charaktervoller Bildung, nur Judas schlägt in das Gebiet der Karikatur. Den Hintergrund bildet eine Pfeilerhalle; das Kolorit ist tief und leuchtend. Nun entstand auch das Hauptwerk dieser Epoche (1525 oder 1526), die sogenannte Madonna des Bürgermeisters Meyer, welche nach mannigfachem Besitzwechsel jetzt als Eigentum des Großherzogs von Hessen im Darmstädter Museum aufgestellt ist. Meyer, der, wie erwähnt wurde, in Basel zu den ältesten Gönnern Holbeins gehörte, war, als er den Auftrag gab, nicht mehr Bürgermeister, die vorschreitende Reformation hatte ihn in das Parteilager der katholischen Minorität gedrängt; eine Art Glaubensbekenntnis ist auch das von Holbein für ihn gemalte Bild, welches ihn selbst und seine Familie unter dem Schutze der Maria vorführt. In einer Nische mit Muschelabschluß steht Maria, die Hüfte leicht ausgebogen, das etwas unruhige Kind mit mildem, von einem Zug von Trauer verschleiertem Blick betrachtend. Maria trägt ein tiefblaues Unterkleid, darüber einen mattgrünen Mantel, der aber hier zurückgeschlagen ist, so daß die edlen Formen der Gestalt zur Geltung kommen; eine rote Gürtelschleife hängt lose herab. Ihr zu Füßen kniet auf der einen Seite der Stifter Jakob Meyer, in vornehmer Pelzschaube, vor ihm sein Sohn, ein schöner halbwüchsiger Knabe in rotem Beinkleid und hellem Wams, der das jüngste Kind, ein feistes, prächtiges, ganz nacktes Knäbchen, zärtlich an die Schulter gefaßt hält; auf der andern Seite knieen die beiden Frauen des Stifters, die verstorbene in tiefgrünem Mantel, die zweite Frau in schwarzem Pelz, dann die Tochter, ein ungefähr dreizehnjähriges Mädchen, ganz in Weiß gekleidet. Das war ein weiter Weg, der von der gebundenen symmetrischen Komposition des mittelalterlichen Votivbildes bis hierher führte, wo die männliche Stiftergruppe den freiesten und schönsten Aufbau zeigt, der nur in der italienischen Kunst Analogien findet. Welche Verbindung dann von freier, großer Formengebung mit warm pulsierendem Leben! Gleich die Madonna, erhaben und doch anmutig, dann der prächtige Charakterkopf des Stifters, der so protzig auf den mächtigen Schultern sitzt, das Christuskind aber, das Maria auf den Armen hält und das jüngste Kind des Stifters von einem Reiz, der an die Kindergestalten Correggios erinnert. Die Farbe ist von emailartigem Schmelz; die Modellierung ist nur durch Verdunkeln oder Erhellen der Lokaltöne bewerkstelligt, die deshalb auch noch in den tiefsten Schatten ihren bestimmten Charakter nicht verlieren; scharfe Gegensätze von Licht und Schatten fehlen, die Farben erscheinen, wie sie bei einer hellen und kühlen Beleuchtung in einem geschlossenen Raum dem Auge sich darbieten. Die Schatten im Fleische sind in grau modelliert. Als Holbein dieses Werk schuf, war er kaum dreißig Jahre alt; schon dieses jugendliche Alter weist darauf hin, daß man die Darmstädter Madonna nicht als die höchste Leistung von

*) Die Gemälde sind durch Übermalung sehr verdorben. Doch sind die Originalzeichnungen dazu vorhanden (Basel, Kunstsammlung, Hdz. Nr. 110). Die letzteren veröffentlicht bei His a. O. pl. VIII u. IX.

Holbeins Genie zu betrachten braucht; bei der Ungunst der Verhältnisse aber, welchen Holbeins fernere Thätigkeit in der Heimat und in der Fremde begegnete, ist doch Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer nach Dürers Apostelbildern die hervorragendste Leistung deutscher Tafelmalerei geblieben.*)

An diese großen religiösen Darstellungen schließen sich die Bildnisse dieser Periode. An der Spitze derselben steht das des Bonifazius Amerbach (geb. 3. April 1495), des Sohnes des Verlegers Hans Amerbach. Gelehrsamkeit wird ihm ebenso nachgerühmt, wie Bescheidenheit und Milde; für den bestrickenden Zauber seines Wesens ist es wohl das beste Zeugnis, daß der skeptische und kritische Erasmus bis zu seinem Ende in treuer Freundschaft dem viel jüngeren Amerbach ergeben blieb. Holbein vollendete das Bild am 14. Oktober 1519. Kein Zug des Wesens Amerbachs dürfte darin verloren gegangen sein; eine große Zartheit bei aller Reife und allem Ernst spricht aus diesen Zügen; die edle Bildung des Gesichts tritt bei der Profilstellung in aller Reinheit hervor. Die Nase ist kräftig und regelmäßig, der Mund fein, Kinn und Backen von kurzem, gekräuseltem, braunem Bart bedeckt; das braune Haar quillt reich unter dem Barett hervor. Man möchte sagen, das Bild sei mit dem Pinsel gezeichnet, so fein und scharf sind die Formen durchgearbeitet; nach dieser Richtung wurde die Ausführung Holbeins im Laufe der Zeit auch beim Bildnis breiter und freier, ohne daß die Bezeichnung der Formen an Bestimmtheit eingebüßt hätte. Eine gewisse Zartheit der Modellierung, die nichtsdestoweniger wirksam ist, blieb Holbein immer eigen. Die Färbung ist klar, auch in den Schatten von emailartigem Schmelz. Im Fleisch sind Braun und Rot auf das zarteste verschmolzen und mit feinen weißen Lichtern gehöht.**) Mehr verborgen zu gunsten eines kräftigeren Gesamteindrucks

---

*) Zu dem Kopfe Meyers, der Frau (Dorothea Kannengießer), und der Tochter, Anna Meyer, befinden sich die Studien in der Kunstsammlung in Basel (Nr. 79—81). Was die Studie zum Kopf der Maria betrifft, erlitt sie im Bilde einige Veränderung. Bis zum Jahre 1873 galt die Madonna in der Dresdener Galerie (Nr. 1891) als das Originalwerk Holbeins. Bei der Holbein-Ausstellung jenes Jahres in Dresden wurde nach sorgsamen Vergleichen zwischen dem Darmstädter und Dresdener Exemplar, nicht ohne heftigen Widerspruch, die Originalität des Darmstädter Bildes behauptet und die Dresdener Madonna als eine ausgezeichnet gemalte niederländische Kopie des siebzehnten Jahrhunderts erkannt. Konnten noch irgend welche Zweifel dieser Entscheidung begegnen, so wurden sie gegenstandslos, nachdem das Darmstädter Bild in ausgezeichneter Weise in München restauriert (1888) d. h. von seinem Firnis und von der Übermalung einzelner Stellen befreit worden war. Hervorgehoben muß werden, daß jede einzelne Voraussetzung, welche von den „Theoretikern" im Gegensatz zu den Malern, die mit Heftigkeit für die Echtheit der Dresdener Madonna eingetreten waren, gemacht wurde, sich bestätigte. Heute ist niemand mehr zu finden, dem es einfiele, die Dresdener Madonna für das Werk Holbeins zu halten, wenngleich die Anmut und Glätte, welche der Kopist in seiner meisterhaften Arbeit dem Dresdener Bilde lieh, immer noch Verehrer mit stillen Vorbehalten finden wird. Man vgl. über den Holbeinstreit, A. v. Zahn: Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden (Zahns Jahrb. f. K. W. V, S. 147 ff.) und A. Bayersdorfer: Der Holbeinstreit. München, Bruckmann, 1873.

**) Bonifacius Amerbach, der Erbe des Nachlasses des Erasmus, war auch einer der ersten deutschen leidenschaftlichen Kunstsammler. Seine Vorliebe galt auch Holbein. Der Sohn des Bonifacius Basilius folgte in dieser Neigung seinem Vater. Die Amerbachsche Kunstkammer wurde 1661 von der Stadt Basel für 9000 Thaler erworben. Es befanden sich darin allein fünfzehn Gemälde des jungen Holbein, viele Handzeichnungen u. s. w. Die Sammlung ist jetzt der kostbarste Teil der öffentlichen Kunstsammlung in Basel.

ist diese eingehende Behandlung in den Erasmusbildnissen, welche 1523 entstanden. Für einen Künstler von der scharfen feinsinnigen Naturbeobachtung Holbeins war allerdings der feine Gelehrtenkopf des Erasmus, auf dessen beredtem Mund ein sarkastisches Lächeln spielt, das den Voltaire des 16. Jahrhunderts verrät, ein überaus dankbarer Vorwurf. Holbein hat in seinen Bildnissen, wenn der heutige Eindruck



Hans Holbein d. J.: Bildnis Amerbachs.
Basel, ö. Kunstsammlung.

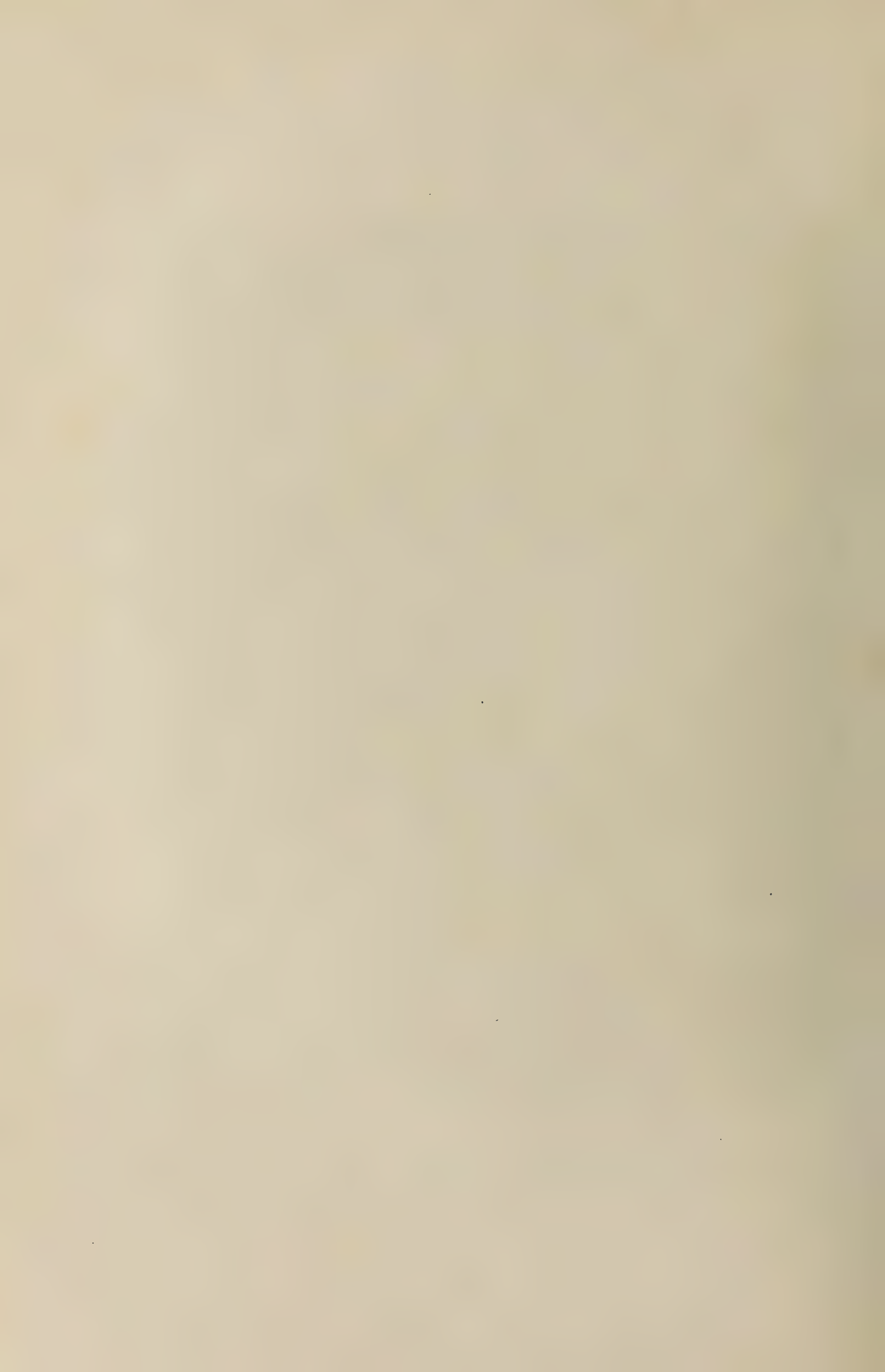
noch maßgebend ist, den Gelehrten und Ironiker, wie er leibte und lebte, gegeben; zum mindesten weiß man sich den Erasmus, wie er in seinen Schriften und in Zeugnissen der Zeitgenossen vorhanden ist, nicht anders vorzustellen, als er in den Bildnissen Holbeins erscheint. Und das ist wohl der höchste Triumph der Bildniskunst. Von solchen Erasmusbildnissen dieser Zeit befindet sich eins zu Longford Castle bei Salisbury, ein zweites im Louvre, das dritte in der Kunstsammlung in Basel (Nr. 17). Das Bild in Longford Castle zeigt Erasmus in Pelzrock und Doktorhut,

das Haar ist schon leicht ergraut, die blauen Augen leuchten in kaltem Glanz. Hinter einem grünen Vorhang ist ein Bücherbrett und eine Wasserflasche sichtbar. Die fein modellierte Hand des Erasmus hält ein rot gebundenes Buch, auf dem die Jahreszahl 1523 geschrieben steht. Auf dem Bilde im Louvre (Nr. 208), das aus der Sammlung Karls I. von England dahin kam, sitzt Erasmus schreibend an einem Pult; auch hier bildet den Hintergrund ein dunkelgrüner, mit hellgrünen Löwen und weißen Blumen gemusterter Vorhang. Auf dem Baseler Bilde erscheint Erasmus in ganz gleicher Haltung wie auf dem Pariser, der Hintergrund ist einfarbig grün.; dazu ist das Baseler Bild nach Art einer Studie auf Papier statt auf Holz gemalt. Was Zartheit der Ausführung betrifft, steht das Pariser Bild dem in Longford Castle noch voraus.*) Von dem Bildnis des Verlegers Froben, das damals Holbein gleichfalls malte, sind nur mehr Kopien bekannt, darunter eine, wie es scheint, niederländischen Ursprungs in der Baseler Kunstsammlung. Als Frauenmaler von einschmeichelndem Reiz hat sich damals Holbein in zwei Bildnissen einer etwas leichtfertigen Dame der Baseler Gesellschaft erwiesen; wie schon das Amerbachsche Inventar bemerkt, gehörte sie der Familie Offenburg an. Beide befinden sich in der Kunstsammlung in Basel (Nr. 18 und 19). Auf dem einen steht vor einer Marmorbrüstung, auf welcher die Inschrift Lais Corinthiaca angebracht ist, eine junge Dame in purpurrotem, geschlitztem Kleid mit gelbseidenen Ärmeln; der herabgleitende blaue Mantel läßt den Hals und den Ansatz des Busens frei, der mit einem goldenen Kettchen geschmückt ist. Das Haar deckt eine goldene Haube. Vor ihr liegt ein Haufen Goldmünzen und sie streckt die Hand aus, als ob sie noch mehr begehre. Die gleiche Handbewegung macht sie auf dem anderen Bilde, wo sie als Venus dargestellt ist. Sie trägt die gleiche Gewandung, nur die weiten Ärmel sind emporgezogen und lassen den Unterarm frei, aus dem Leibchen schimmern die schönen Konturen des Busens hervor; das Haupt ist mit einem schwarzen Häubchen gekrönt; die linke Hand legt sie einem kleinen rothaarigen nackten Knäbchen auf den Kopf, das durch den Pfeil in der Hand als Amor gekennzeichnet ist. Den Hintergrund bildet eine grüne Draperie. Das Gesicht der „Lais" ist deutscher im Typus, lebendiger im Ausdruck als das der „Venus", welches durch eine Erinnerung an die Leonardoschule eine bestimmte Stilisierung erhalten hat, doch ist kein Zweifel, daß in beiden Bildnissen eine und dieselbe Frau dargestellt ist. Die Umrisse sind in diesen beiden Bildnissen weicher als z. B. im Amerbach-Bildnis, die Farbe ist infolge von Anwendung von Lasuren hier leuchtender. An die beiden Baseler Frauenbildnisse schließt sich an das Bildnis einer jungen Bürgersfrau in der Galerie des Haag in schwarzem Kleid und weißem Leibchen, von lieblichen ernsten Zügen; die schönen Hände sind mit entzückender Feinheit behandelt. Die prächtige Stiftzeichnung eines jungen Mannes (in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, Hdz. Nr. 76) in einfacher grauer Schaube mit Sammetbesatz und rotem Barett, das bartlose Gesicht von nußbraunem Haar umrahmt, wird gern als das Selbstbildnis des jungen Künstlers betrachtet, ohne daß die Züge mit den späteren verbürgten Selbstbildnissen in Einklang

*) Das Louvrebild ist wohl jenes, dessen Erasmus in einem seiner Briefe als nach England geschickt erwähnt: Vgl. Horawitz in d. Zeitschr. f. b. K. VIII, S. 128. Das Baseler Bild dürfte mit jenem identisch sein, das Erasmus, wie aus einem Briefe von 1524 hervorgeht, nach Frankreich sandte, wo damals Amerbach weilte.



H. Holbein d. J.:
Dorothea Offenburg als Venus.
(Basel, Museum.)





Hans Holbein: Gefecht zwischen Landsknechten; Handzeichnung. Basel, ö. Kunstsammlung

gebracht werden konnten. Hierher gehört auch die in farbiger Kreide breit und sicher ausgeführte lebensgroße Zeichnung eines Jünglings mit großem breitkrämpigem Hut; ein Gesicht, dessen edle und reine Formen, die durch einen strengen Zug um den Mund noch gehoben werden, mit Modellen klassischer Kunst wetteifern können, (Basel, öffentliche Kunstsammlung). Die vorhandenen ausgeführten Gemälde umgrenzen nicht das Tagewerk des Künstlers während des damaligen Aufenthaltes. Für Glasmalereien entstanden eine Reihe Visierungen (Zeichnungen), mehrfach einzelne Gestalten aus der heiligen Geschichte, oder Lanzknechte als Wappenhalter von edler architektonischer Umrahmung in Renaissancegeschmack umgeben, dann fein oder breit und frei ausgeführte Zeichnungen, die als Entwürfe für Gemälde zu gelten haben. So seien erwähnt die als Gegenstücke ausgeführten Zeichnungen (im Stil der Entwürfe für die Orgelflügel) des heil. Pantaleon und der stehenden Maria mit dem Kinde in Renaissance-Umrahmung und mit dem Ausblick auf die Landschaft (Basel, Kunstsammlung, Hdz. 83. 84), ferner eine Maria im Strahlenkranz (ebenda 108), Anna mit dem Christuskind und der halbwüchsigen Maria (ebenda 85), die mit Kreide gehöhte schöne Zeichnung der Maria mit dem Kinde zwischen zwei Säulen (ebenda 117), eine Maria mit dem Kinde und dem ritterlichen Stifter zu Füßen (ebenda 65), eine heilige Familie auf prächtig aufgebautem Renaissancethrone auf rotem Grund mit weißen Lichtern (Basel, Kunstsammlung Nr. 101*), endlich eine braungetuschte Federzeichnung mit Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, in architektonischer Umrahmung und Berglandschaft im Hintergrund, interessant, weil sie in der Typik und Charakteristik der Maria und des Johannes, dann aber auch in Einzelheiten, so in den nach aufwärts gekrümmten Fingern das Studium Grünewalds darthut. Neben den biblischen und legendarischen Gestalten ist es dann eine dem Leben der Zeit entlehnte populäre Figur, welche in Visierungen und Entwürfen bei Holbein eine Rolle spielt: die des Lanzknechts. Schon in der Kreuzschleppung von 1515 wurde diese als zweifelloses Eigentum des jungen Holbein erkannt; die nur mit dem Tag rechnende überschäumende Lebensfreude des Lanzknechts, sein kühnes Spiel mit Leben und Tod, seine abenteuerliche, wahrhaft malerische Tracht, (geschlitzte Beinkleider über Strumpfhose, Wams mit gebauschten, geschlitzten Ärmeln, Barett mit wehender Straußenfeder) mußten Phantasie und Auge des Malers fesseln. Über Urs Graf, den eigentlichen Schilderer des Lanzknechtslebens, wird noch zu sprechen sein, doch auch Holbein trat mit Sympathie dieser in schlimmem und gutem Sinn populärsten Gestalt der Zeit entgegen. So erscheinen auf einer Visierung zwei Lanzknechte als Schildhalter, auf den Konsolen der Renaissanceumrahmung sind Judith und Lukrezia dargestellt (Berlin, königl. Kupferstichkabinett); ein anderes prächtiges Blatt bringt in Tusch- und Federzeichnung einen Lanzknechtskampf, worin sich Holbein als Meister in der Behandlung figurenreicher Gruppen und kühn zufahrender Bewegung zeigt (Basel, Kunstsammlung, Hdz. 104).**) Wahrscheinlich in dieser Zeit entstanden auch einige Baseler Frauentrachtstudien, zumeist in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel.***)

---

*) Abbildung, bei P. Mantz, a. O. S. 133.

**) His, Dessins a. O., pl. VI, pl XV (das Berliner Blatt), pl. VII, XVI und XVII

***) Hierher gehört auch die getuschte Federzeichnung in der h. Bibliothek zu Dessau (Lichtdruck im Jahrb. d. k. pr. Kunstsammlungen II (1881), S. 12.

Bis dahin hatte es Holbein an Aufträgen nicht gemangelt; nun aber trat auch in Basel infolge der Reformationskämpfe ein Umschlag ein, der noch stärker war als der, worüber sich Dürer in Nürnberg zu beklagen hatte. Der puristische Geist übte bereits scharfe Polemik gegen den Bilderkultus; die Bürgerschaft war in Parteien, die sich heftig befehdeten, zerklüftet, ihr ganzes Interesse galt den politischen und religiösen Kämpfen des Tages. Holbein schaute in die Ferne; durch Erasmus wurde seine Aufmerksamkeit nach England gewendet; schon 1524 hatte er Wanderpläne, nun aber, 1526, machte er sich auf den Weg. „Hier feiern die Künste, er (Holbein) geht nach England, um ein paar ‚Engel‘ (Goldmünze von 10 Shilling) zusammenzuscharren,“ schrieb Erasmus am 29. August 1526 in einem Briefe an Peter Aegidius in Antwerpen, dem er den befreundeten Künstler empfahl, wobei er ihn zugleich bat, den Holbein zu Quinten Massys, damals dem größten Maler der Niederlande, zu bringen, oder ihn dahin führen zu lassen. Dieser erste Aufenthalt Holbeins in England dauerte kaum zwei Jahre, immerhin aber sind Zeugnisse sehr umfangreicher Thätigkeit vorhanden. Wie es scheint, war er in England Gastfreund des Thomas Morus, der in der Londoner Vorstadt Chelsea ein Landhaus besaß. Beschäftigt wurde Holbein ausschließlich durch Bildnisaufträge. Bedeutende eingeborene Künstler besaß England nicht, und die Fremden, die sich hier niedergelassen hatten, z. B. die Italiener Bartholommeo Penni, Antonio Toto, die niederländische Künstlerfamilie Horebout, waren gerade im Porträtfach nicht hervorragend. Für ein scharfes Künstlerauge fehlte es dagegen nicht an dankbaren Modellen, da die isolare Abgeschlossenheit das Individuelle noch stärker entwickelt hatte, als es in Deutschland der Fall war. Für den Umfang von Holbeins Thätigkeit in England jetzt und später geben die in verschiedenfarbiger Kreide gemachten Studien deutlicher Zeugnis, als die ausgeführten Gemälde. Von den ersteren besitzt Windsor Castle in einer Sammlung von siebenundachtzig Blättern einen künstlerischen Schatz ersten Ranges.*) Hier wird die Schärfe des Blicks, die Größe und Freiheit der Auffassung, die Kühnheit der Zeichnung durch nichts in ihrer Wirkung beeinträchtigt; hier merkt man auch am besten, daß Holbein seine Größe als Bildnismaler nur der Mitgabe der Natur und der Lehre seines Vaters, der es auch verstand, der Natur unbefangen ins Auge zu sehen, zu danken hatte; nicht die Niederländer, nicht Quinten Massys haben in dieser Beziehung auf ihn eingewirkt, nur seine gesteigerte Menschenkenntnis und die wachsende Freiheit und Kühnheit der Stiftführung bedingten den Fortschritt seiner Entwicklung. Holbeins erstes Bildnis in England war das seines Gastfreundes Thomas Morus; es ist datiert 1527 (in englischem Privatbesitz, Henry Huth in London, Kopie davon in der Prado-Gallerie in Madrid). Thomas Morus ist lebensgroß in halber Figur dargestellt. Er zeigt ein wohlproportioniertes, nachdenkliches Gesicht mit feingeschnittenem Mund, kräftiger, ganz leicht gekrümmter Nase, großen braunen, scharf und sicher um sich blickenden Augen; das dichte, braune Haar ist mit einem Barett bedeckt. Die Hände ruhen ineinander, die Rechte hält ein Papier. Er trägt einen dunkelgrünen Oberrock mit Pelzkragen, vom Unterkleide sind die purpurroten Unterärmel sichtbar.

*) Fast vollständig, aber freilich nur wenig genügend veröffentlicht in den Facsimiles of Original Drawings by Hans Holbein publ. John Chamberlayne (nach Stichen Bartolozzis) 1792 und neuaufgelegt London, Hamilton, Adams & Cie. 1884.

Eine Studie zu diesem Bilde befindet sich unter den Windsorzeichnungen. Im gleichen Jahre malte Holbein die Bildnisse des Sir Henri Guildfort (Windsor Castle, ebenda der Entwurf dazu) und der Lady Guildfort (bei Mr. T. Frewen in London). Die machtvollste Schöpfung aber, die damals entstand, ist das Bildnis des Erzbischofs Warham von Canterbury (im Lambeth House in London, eine Wiederholung im Louvre Nr. 207, die Studie dazu in der Windsorsammlung). Der Studie gegenüber muß man sagen, daß niemals die Natur mit schärferen Augen gesehen und niemals sie erfolgreicher bewältigt wurde. Nur Dürers Holzschuherbildnis kann von deutschen Bildnissen zum Vergleich herangezogen werden. Die Ausführung allerdings ist etwas zahmer. Warham zählte damals 71 Jahre; er ist in halber Figur dargestellt; über dem weißen Chorkleid liegt ein großer Pelzkragen, am Halse wird ein Stück des roten Unterkleides sichtbar. Die auf der Studie nicht sichtbaren Hände ruhen im Bilde auf einem goldbrokatenen Kissen. Die schmalen Lippen sind fest geschlossen, die Augen, schon etwas eingesunken, blicken nachdenklich in die Weite, Falten durchziehen die Stirne und die schlaff gewordenen Wangen; Milde und Willenskraft zugleich prägt sich in dem großartigen Charakterkopf aus. Die Einfachheit der Mittel, mit welchen hier der Künstler seinen Erfolg erzielte, kann nicht überboten werden. Vielleicht gleichzeitig mit dem Bilde Warhams entstand das Bildnis John Fischers, Bischofs von Rochester, von welchem sich zwei Entwürfe, einer in der Windsorsammlung, ein anderer im British Museum erhalten haben. Ein Jahr später malte Holbein den Astronomen Nicolaus Kratzer, einen gebürtigen Münchner (im Louvre Nr. 206); er ist lebensgroß, in halber Figur, von seinen astronomischen Instrumenten umgeben dargestellt; der Kopf derb, echt bajuvarischer Schlag, aber nicht bloß die nachdenklichen Augen, vor allem ein bestimmter Zug um den Mund, der bei Menschen, die viel abstrakter Geistesarbeit nachgehen, häufig angetroffen wird, verrät hier den Denker. In dieses Jahr gehört auch das Doppelbildnis des Sir Thomas Godsalve und seines Sohnes John in der Dresdener Galerie (Nr. 1889), das den Eindruck rücksichtslosester Naturtreue hinterläßt. Wahrscheinlich gehören in diese Zeit auch das Bildnis des Sir Bryan Tuke in der Münchener Pinakothek (Nr. 213, Replik bei dem Marquis of Westminster in London), das des Henry Wyat im Louvre, und das Bildnis eines ältlichen Mannes, der eine Papierrolle in der Hand hält, in der Prado-Galerie. Die wuchtige Charakteristik des letzteren steht der des Warhambildes nahe; das Gesicht ist nicht gerade sympathisch; Wangen und Kinn sind mit grauen Haarstoppeln bedeckt, die Nase ist krankhaft geschwollen, die Augen sind klein und hell; bei aller ausgesprochenen Häßlichkeit ist dem Kopfe aber ein Zug geistiger Größe eigen, der mächtig fesselt.*) Das umfangreichste Werk malte Holbein am Schlusse seines ersten englischen Aufenthaltes (1528), das Gruppenbild der ganzen Moreschen Familie. Das Gemälde ist leider verschollen, nur eine danach für Erasmus angefertigte Skizze ist in der Kunstsammlung in Basel (Nr. 111) erhalten. Den Mittelpunkt der Gruppe bildet Thomas Morus, damals 50 Jahre alt; ihm zur Seite sein 76 jähriger Vater, dann die übrigen Glieder des Hauses, seine drei Töchter, Cäcilie, Elisabeth und Margarethe,

*) Dr. Scheibler, dem sich Justi und Bode anschließen, erklären dieses Bildnis für ein Werk des Meisters des Todes der Maria; Waagen und Woltmann haben es Holbein zugewiesen, welchem Urteil ich beipflichte.

die treue Genossin seiner Studien, sein Sohn und die Verlobte seines Sohnes, seine zweite Frau, eine Verwandte und Ziehschwester seiner Tochter, dann der lustige Rat des Hauses, Henry Patinson. Die Baseler Skizze läßt nur über die Komposition ein Urteil fällen, welcher bei lebendiger freier Bewegung im einzelnen Straffheit und Geschlossenheit nachgerühmt werden muß.*)

Im Sommer 1528 war Holbein wieder in Basel; gewiß nicht, weil er in England Mangel an Beschäftigung hatte, sondern weil ihn die Neigung nach der Heimat trieb. Er brachte die von Erasmus verheißenen „Engel“ mit, konnte er doch am 29. August den Kauf eines Hauses in Basel abschließen. Holbein war erst wenige Monate in Basel, als der Bildersturm losbrach, der wohl auch manches Werk von ihm vertilgt haben mag.**) Das religiöse Bedürfnis hatte bisher fast ausschließlich dem deutschen Maler Beschäftigung gegeben; was nun, nachdem diese Quelle versiegte? Der Rat der Stadt Basel hatte guten Willen, aber die Geldmittel waren beschränkt. Zunächst erhielt Holbein den Auftrag, die malerische Ausschmückung des Ratssaales zu vollenden, wo ja noch eine Langwand frei war. Als Gegenstand waren zwei biblische Stoffe bestimmt und zwar die Worte Rehabeams an die Ältesten des jüdischen Volkes: Mein Vater hat euer Joch schwer gemacht, ich aber will es noch mehr über euch machen; mein Vater hat euch mit Peitschen gezüchtigt, ich aber will euch mit Skorpionen züchtigen (Buch der Könige I, 12, 10 ff.) und dann die drohende Vorhersagung Samuels an Saul: Meinst du, daß der Herr (mehr) Lust habe am Opfer und Brandopfer, als am Gehorsam der Stimme des Herrn? Siehe, Gehorsam ist besser denn Opfer .... weil du nun des Herrn Wort verworfen hast, hat er dich auch verworfen, daß du nicht König seiest (Sam. I, 15, 22, 23). Die Gemälde sind zerstört, die Originalskizzen aber — Federzeichnungen mit Tusche — in der Kunstsammlung in Basel (Nr. 114, 115) erhalten. Auf der Rehabeamsskizze beugt sich der König in leidenschaftlicher Wut, mit geballter Faust vom Throne vor, um seine Drohungen den versammelten Ältesten entgegenzuschleudern. Die Örtlichkeit bildet eine Renaissancehalle mit einer Balustrade, hinter welcher auf der einen Seite Abgesandte des Volkes, auf der anderen junge Ratgeber des Königs sichtbar werden. Links schweift der Blick in die Landschaft hinaus, wo im Mittelgrunde Jerobeam von den abgefallenen Stämmen zum König gekrönt wird. Es ist ein Historienbild großen und strengen Stils, mit einem herrschenden Mittelpunkt und mächtiger gegen die Peripherie zu sich abschwächender Bewegung. Die Gliederung der Komposition ist frei und doch wohl abgemessen, die Charakteristik selbst im Entwurf von jenem stilvollen Realismus, wie er dem Geschichtsbilde entspricht. Der Stoff zu dem zweiten Bilde ließ sich nicht in so geschlossener Weise gestalten, oder aber es mußte doch die Erzählung der Schrift eine Umformung erleiden, zu der sich zu entschließen Holbein es vielleicht nicht gestattet war. Auf der einen Seite Samuel, eine machtvolle Gestalt, auf der anderen der prächtige Heereszug mit dem gefangenen Amalekiterkönig; an der Spitze des Zuges Saul, mit erklärender, beschwichtigender Handbewegung. So fehlt der Komposition der herrschende Mittelpunkt in künstlerischer Beziehung, die geistig dominierende Gestalt Samuels wird erdrückt durch die künst-

---

*) Die beste Kopie des Bildes befindet sich auf Charles Winns Landsitz Nostell Priory in Yorkshire. Die Studien zu sieben Köpfen besitzt die Windsorsammlung.

**) Vergl. S. 244 n. **



Hans Holbein d. J.: Originalſkizze zur Begegnung Sauls und Samuels. Baſel, ö. Kunſtſammlung.

leriſch dominierende Gruppe des Heeres=zuges mit Saul. Außer der Arbeit im Rathausſaal entſtanden nur noch einige wenige Bildniſſe während dieſes Baſeler Aufenthaltes. Zunächſt das auf Papier gemalte Bild ſeiner Frau und ſeiner beiden Kinder in der Kunſtſammlung in Baſel (Nr. 20). Auch wenn die Gruppe ſorgſamer geordnet wäre, könnte ſie nicht wirkſamer ſein. Das Geſicht der Frau iſt nicht unſchön, aber derb, dabei iſt die ganze Geſtalt durch die Empfindung ſtarker Mutterliebe in eine höhere Sphäre gehoben; mit der einen Hand drückt die Frau das Töchterchen an ſich, während ſie die andere zärtlich auf die Schulter des ſchönen Knaben legt; die ſtark geröteten Augenlider geben dem Geſicht einen wohl nicht beabſichtigten weinerlichen Zug. Die Frau trägt ein blaues Kleid, ein gleichfarbiges Gewand der Knabe, das Mädchen ein gelbes

Kleidchen.*) Eine zügige Meisterhand hat die Natur hier ohne Düfteln und Klaibeln, aber auch ohne Schmeicheln wiedergegeben, und dem entsprechend ist auch der Vortrag breit und frei. Im folgenden Jahre (1530) malte Holbein auch wieder das Bildnis des Erasmus, doch wohl nach älteren Studien, da sich damals Erasmus nicht mehr in Basel befand; das Original besitzt die Galerie in Parma (gleichzeitige Kopien die Galerien in Turin und Rotterdam und die kaiserl. Galerie in Wien Nr. 1583). Zu eben dieser Zeit dürften auch das kleine Rundbild des Erasmus in der Kunstsammlung in Basel und das dem entsprechende des Melanchton in der königl. Galerie zu Hannover entstanden sein, beide besonders durch einen kühlen Ton der Farbe bei zartester Modellierung ausgezeichnet.

Nach Vollendung der beiden Wandbilder im Rathaussaal mangelten neue Aufträge. Das leichtlebige Basel war ein Herd religiöser Unduldsamkeit und theologischer Zänkereien geworden, die Stimmung war keine künstlerische mehr, sondern eine kriegerische. So mußte sich Holbein der Fremde zuwenden; damit verlor Deutschland den größten Geschichtsmaler, den es je besessen, ohne seine Kraft benutzt zu haben. Holbeins Weg führte wieder nach England; vielleicht blieb es auf das Reiseziel nicht ohne Einfluß, daß sein Gastfreund Thomas Morus im Herbste 1529 dem Kardinal Wolsey im Staatskanzleramt gefolgt war; als Holbein Mitte 1532 in England anlangte, war Thomas Morus, der sein Gewissen der Willkür des Königs nicht opfern wollte, allerdings schon wieder in die Stille des Privatlebens zurückgetreten und sein Einfluß konnte deshalb den deutschen Künstler nicht mehr dem Hofe empfehlen. So war zunächst Holbein auf die Aufträge seiner deutschen Landsleute gewiesen und seine erste Thätigkeit galt fast ausschließlich dem Stahlhof, welcher das Quartier der Kaufleute der deutschen Hansa in London war, wo ihre Warenlager, ihre Wohnhäuser, die Gildhalle, das Sommerhaus am Fluß mit freundlichem Garten sich befanden. Was von Holbein gefordert wurde, waren Bildnisse: die Dargestellten sind in Halbfigur genommen, alles Beiwerk, das auf ihren Beruf weist, ist mit größter Sorgfalt durchgeführt; meist hält der Porträtierte einen Brief in der Hand, auf welchen sein Namen und Alter und seine Lebensdevise geschrieben ist. Sprechende Lebendigkeit des Ausdrucks, Schlichtheit der Auffassung, außerordentlich sorgsame Modellierung des Kopfes und der Hände sind allen eigen und ebenso zeigen sie durchaus Holbeins malerischen Stil auf der Höhe seiner Entwicklung. Die Grundlagen desselben hatten gegen früher keine Änderung erfahren; bestimmt im Umriß, plastisch in der Modellierung, die in überaus zarten Übergängen vom Licht zum Schatten bewerkstelligt wird, bleibt er wie früher, aber seine koloristische Empfindung hat sich noch verfeinert und dieser trägt er in der kühl gestimmten Harmonie volle Rechnung. Für die Abtönung des Fleisches zieht er jetzt ein Violett dem früheren Braun oder Grau vor, im übrigen richtet sich sein Inkarnat wie früher nach der Hautfarbe des Modells. Der Auftrag der Farben ist von gleicher Sorgfalt und Sicherheit, dabei von verschiedener Stärke der Deckkraft der Töne entsprechend; aber auch die Farbe an sich bleibt stets von gleich sorgfältiger Zubereitung, so daß noch heute die Holbeinschen Bilder, soweit sie nicht gewaltsam verletzt worden,

*) Die Gruppe ist dem Umriß nachgehend ausgeschnitten und auf eine Holztafel geklebt. Die Jahreszahl 152. ist auf 1529 zu ergänzen.

wie die Bilder der altniederländischen Meister, wahre Wunder an Leuchtkraft und Frische der Tons sind. Die ersten Bildnisse, die Holbein in London malte, waren das des Goldschmied Hans von Antwerpen, mit dem Holbein in London in dauernder Verbindung stand, in Windsor Castle, das Bildnis eines neunundzwanzigjährigen



Hans Holbein d. J.: Bildnis des Georg Gysin.
Berlin, Gemäldegalerie der königl. Museen.

Mannes in der Schönborn-Galerie in Wien, und das des Kaufmanns Georg Gisze in der Berliner Galerie (Nr. 586), alle drei noch aus dem Jahre 1532. Die liebevollste, aber auch meisterhafteste Ausführung zeigt das letztere Bild; kein Niederländer hat das Beiwerk, darunter die Schreibgeräte und ein schöngeformtes Glasgefäß mit einem Nelkenstrauß, feiner und sorgfältiger wiedergegeben, als es hier der Fall ist, und dabei hat doch Holbein die ganze Aufmerksamkeit auf die tüchtige, gewinnende Persönlichkeit

selbst zu leiten gewußt, in deren Wiedergabe ein frischer, siegesgewisser Naturalismus, der nichts außer der Natur sucht, sich kundgiebt. Dem Jahre 1533 gehörten wieder einige Kaufmannsbildnisse an, so das eines 32jährigen Mannes mit bartlosem fleischigem Gesicht im Museum in Braunschweig (Nr. 18), das des Dirk Tybis in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1576), das des Dirk Born in Windsor Castle (eine kleine Replik auf Papier in der Münchener Pinakothek Nr. 212), ein Seitenstück zu dem Bildnis in der Galerie Schönborn in der Berliner Galerie (Nr. 586 C) und endlich das auf Papier gemalte Selbstbildnis des Künstlers in der Sammlung Lanna in Prag. Als der Stahlhof sich rüstete, an der Krönungsfestlichkeit der Anna Boleyn teil zu nehmen (31. Mai 1533), wurde Holbein beauftragt, das Schaugerüst herzustellen. Der erhaltene Entwurf dazu, eine getuschte Federzeichnung (in der Weigelschen Sammlung in Leipzig), zeigt ein prächtiges Renaissancetriumphthor, über dessen Hauptbogen ein herrlicher Brunnen, aus dem Wein floß, und höher ein laubartiger Baldachin vom einköpfigen Reichsadler gekrönt, unter dem Apollo mit der Leyer sitzt, sich erhebt; auf der einen Seite, auf Stufen übereinander geordnet, hat eine Gruppe von vier Musen, und, bei ihnen noch kauernd, Kalliope die Geige streichend Platz genommen; auf der anderen Seite erscheinen die vier anderen Musen mit vier musikalischen Instrumenten, drei davon stehend, die vierte als Gegenstück zu Kalliope sitzend. Die Komposition ist im ganzen ebenso lebendig wie edel in den Linien und als Entwurf für ein „lebendes Bild" sehr glücklich.*) Um dieselbe Zeit oder bald darnach erhielt Holbein den Auftrag, für den großen Saal der Goldhalle des Stahlhofes zwei Bilder, den Triumph des Reichtums und den Triumph der Armut, in Tempera auf Leinwand zu malen. Die Bilder sind seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts verschollen, doch vom Triumph des Reichtums besitzt die Louvresammlung die Originalskizze und von beiden Gemälden sind Stiche und Kopien vorhanden. Italien war die Heimat solcher Triumphe; dort erscheinen sie nicht bloß in der Dichtung, in der Plastik, in der Malerei, sie wurden auch bei feierlichen Anlässen als lebende Bilder gestellt. In der deutschen Kunst hatte Dürer dieses Motiv heimisch gemacht. Den Mittelpunkt im Triumph des Reichtums bildet der goldene, in antiken Formen gehaltene Wagen des Pluto, der als kahlköpfiger Greis oberhalb seiner Schätze thront; vor ihm sitzt Fortuna, hinter ihm fliegt die Nemesis einher. Die Pferde werden geleitet von der Liberalitas, der Äqualitas und der Ratio (diese als alter Mann dargestellt); die Zügel der Ratio sind Voluntas und Notitia. Neben dem ersten Pferdepaar, als Avaritia und Impostura bezeichnet, geht leitend die Bona Fides, neben dem zweiten, Usura und Contractus, die Justitia. Das Gefolge bilden geschichtlich bekannte Liebhaber und Besitzer von Gold und Schätzen, so Midas und Kleopatra. Die Armut (Penia) sitzt auf einem Leiterwagen, begleitet von halbnackten, durch Hunger ausgemergelten Mißgestalten, unter welchen sich auch die Miseria und Mendicitas befinden. Der Wagen wird von

*) Stow beschreibt das Schaugerüst (The Annales of England till 1592. S. 953): „darauf war der Berg Parnassus mit der Quelle Hippokrene, welche von weißem Marmor war und aus der vier Strahlen eine Elle hoch emporstiegen, sich oben in einem kleinen Pokal treffend. . . Oben auf dem Berge saß Apollo und ihm zu Füßen saß Kalliope und auf jeder Seite des Berges saßen vier Musen, auf verschieden großen Instrumenten spielend." Der Entwurf publiziert bei Hiß, Dessins a. O. pl. LXI.

zwei Eseln (Stupiditas und Ignavia) und zwei Ochsen (Negligentia und Pigritia) gezogen. Die Zügel führt die Spes; hinter ihr sitzen die Industria, Arbeiterwerkzeuge an das Gefolge verteilend, wobei sie von der Memoria und dem Usus beraten wird; vier blühende Frauengestalten leiten das Gespann: Diligentia, Sollicitudo, Moderatio und Labor (als ländliche Arbeiterinnen dargestellt). So sind diese Bilder dem Inhalte nach gekünstelte Allegorien, doch hat Holbein den Stoff so künstlerisch zu meistern gewußt, daß Schöpfungen von höchstem Formenwohllaut entstanden sind und wie nur je ein Italiener, hat er hier der Empfindung und dem Formengefühl nach aus dem Geiste der Alten herausgeschaffen, wobei ihn sein starker Natursinn vor aller akademischen Kühle bewahrte.*)

Einige Bildnisse beweisen, daß schon seit 1533 Holbein auch mit den Hofkreisen Fühlung zu erhalten begann. So malte er in dem genannten Jahre das Bild des königlichen Falkonier Robert Cheseman in der Galerie des Haag; Cheseman zeigt einen energischen Kopf von herben Zügen; er trägt eine schwarze pelzbesetzte Schaube über dem roten Wams, das ein wenig sichtbar wird, auf der linken Hand sitzt der Falke. Dem gleichen Jahr entstammt auch das prächtige Doppelbild (jetzt zu Longford Castle bei Earl of Radnor), das den Namen „die Gesandten" führt. Der eine der beiden Dargestellten ist zweifellos Sir Thomas Wyatt, als feiner Hofmann, tüchtiger Politiker, Gelehrter und Poet gleich angesehen, der andere ist vielleicht John Leland, beide lebensgroß, stehen vor einem mit einem orientalischen Teppich bedeckten Tisch, auf welchem astronomische Instrumente ausgebreitet sind; der Hintergrund ist mit einem grünen Vorhang abgeschlossen. Ganz unerheblich später malte Holbein den Thomas Cromwell, von welchem sich Repliken in englischem Privatbesitz befinden**) und in die gleiche Zeit fällt das Bildnis des Reskyno aus Cornwall (in Hampton Court), zu welchem sich die besonders fein und sorgsam ausgeführte Zeichnung in der Windsorsammlung befindet. Thomas Wyat und Thomas Cromwell, beide damals hoch in der Gunst des Königs stehend, scheinen nun auch den deutschen Künstler Heinrich VIII. empfohlen zu haben, denn seit 1536 sind Beziehungen zwischen Holbein und dem König vorhanden, dem bald die Einordnung Holbeins in eine feste Hofstellung folgte; von 1538 an bezog er ein Jahresgehalt von 30 Pfund Sterling in Vierteljahresraten zahlbar. Der König verwandte ihn zu wichtigen Geschäften; als Jane, die Gemahlin des Königs, im ersten Wochenbett gestorben war (1537), wurde Holbein nach Brüssel gesandt, um das Bildnis der Nichte Karls V., Christine von Dänemark, der jugendlichen Witwe des Herzogs Sforza von Mailand, zu malen, um welche Heinrich warb. Als dieser Heiratsplan Heinrich VIII. scheiterte, ging Holbein 1539 mit dem gleichen Auftrag nach Kleve, um die Prinzessin Anna von Kleve zu konterfeien. In der Zwischenzeit (1538) war Holbein wegen „gewisser Geschäfte des Königs" nach Hoch-

*) Kopien nach den Gemälden aus dem 17. Jahrhundert von Jan Bishop im British Museum. Andere Kopien verzeichnet bei A. Woltmann. Holbein und seine Zeit. 2. A. I, S. 382. Abbildungen sind sehr verbreitet, z. B. in Chr. v. Mechels Oeuvres de Holbein (darnach Lichtdruckausgabe von K. Wittwer in Stuttgart), bei Ch. Blanc, Histoire des peintres, der Triumph des Reichtums bei P. Mantz a. O. und der Armuth bei Förster, Denkmale III.

**) Woltmann sah eine Replik im Besitz des Kapitän Rodgway in London, eine andere bei der Countesse of Caledon zu Tittenhanger.



H. Holbein d. J.:
Bildnis der Königin von England, Jane Seymour.
(Wien, Gemäldesammlung des Kaiserhauses.)



burgund gesandt*); diese Reise benutzte Holbein, um noch einmal Basel und die Seinen zu besuchen. Damals machte Basel einen ernsten Versuch, den berühmten Mitbürger zu gewinnen; die Stadt versprach einen Jahresgehalt von 50 fl., Aufträge, und die Erlaubnis, mit seinen Kunstwerken jährlich zwei- oder dreimal nach Frankreich, England und Mailand zu reisen und dort Absatz zu suchen. Holbein ging ein, seiner Frau wurde daraufhin ein Wartegeld von 40 fl. zugesprochen; bald aber zeigte es sich, daß Holbein von England sich nicht mehr loslösen konnte, da die Aufträge immer zahlreicher wurden; auch die glänzende Stellung, die er in England einnahm, mochte es ihm nicht verlockend erscheinen lassen, in die kleinbürgerlichen und trotz der Zusagen des Rats unsicheren Verhältnisse Basels zurückzukehren. Das hervorragendste Werk, das Holbein für Heinrich VIII. malte, war ein Wandbild oberhalb des Kamins eines Saales im Schloß Whitehall; durch einen Brand wurde es 1698 zerstört, doch ist, abgesehen von einer kleinen, von Remigius von Leemput 1668 angefertigten Kopie, ein Stück des Original-Kartons im Besitz des Herzogs von Devonshire auf Hardwick Hall erhalten. Das Gemälde stellte Heinrich VIII. und seine Gemahlin Jane Seymour, dann den Vater Heinrichs VIII. und dessen Gemahlin Elisabeth von York dar. Auf dem Kartonfragment sind Heinrich VIII. und sein Vater Heinrich VII. erhalten. Breitgrätschig fest auf beiden Beinen ruhend, die eine Hand an die Hüfte gestemmt, mit der anderen das Degengehenk haltend, so steht Heinrich VIII. da. Schultern und Nacken sind mächtig, wie die eines Lastträgers, der Hals kurz, das Gesicht breit — besonders die unteren Partien kräftig ausgebildet, die Augen dagegen sehr klein, doch von scharfem Blick; man merkt es, Holbein hat nicht geschmeichelt, er gab den Mann, wie er ihn fand, eine Despotennatur voll brutaler Kraft und elementarer Sinnlichkeit. Heinrich VII., von schlanker, feiner Bildung, strömt nicht jene Wahrheit des Lebens aus; ein Zeugnis, wie Holbein nur durch das lebendige Modell angeregt wurde. Ein Miniaturbild Heinrichs VIII. befindet sich in Althorp beim Earl of Spencer; Heinrich trägt hier ein graues Wams und ein braunes goldverziertes Oberkleid; er ist in Dreiviertelprofil genommen. Zu Holbeins Meisterwerken gehört das Bildnis der Jane Seymour (Wien, k. k. Galerie Nr. 1573), jener herzensklugen Frau, welche Heinrich VIII. eine edlere Neigung abzuzwingen wußte. Jane ist ungefähr lebensgroß, in halber Figur dargestellt. Das gemusterte Unterkleid ist von Silberstoff, das Oberkleid von purpurrotem Sammet. Aus dem Unterkleid schauen Manschetten von sogenanntem „spanish work", von so feiner eingehender Zeichnung, daß Motive und Technik heute als „Holbein-Technik" in der modernen Stickerei Nachahmung gefunden haben. Ketten aus großen Perlen und Edelsteinen schmücken den Gürtel und den viereckigen Ausschnitt des Leibchens, umschlingen den Hals und umranden die viereckige Haube. Das Gesicht ist trotz aller Regelmäßigkeit nicht eigentlich schön zu nennen; es ist ein echt englisches Gesicht; eine hohe ruhige Stirn, zarte blonde Augenbrauen, klare Augen, aus welchen frauliche Milde strahlt, ein

*) Ein künstlerisches Zeugnis dieser Reise sind zwei Bleistiftzeichnungen (die Köpfe farbig, in der Kunstsammlung in Basel), die D. Burckhardt als Skizzen von den Grabdenkmälern des Herzogs und der Herzogin von Berry in der Kathedrale von Bourges erkannt hat. Auf dem Grabmal selbst hat die Statue des Herzogs einen modernen Kopf erhalten; um so kostbarer wird somit die Skizze Holbeins nach dem Original.

feiner Mund, für den ein Zug kühler Vernünftigkeit bezeichnend ist. Holbein hat zu diesem sorgfältigen Charakterbild die Haltung der Farbe trefflich gestimmt: ein kühler Ton beherrscht dasselbe, der wunderbare klare Fleischton ist in zarten grauen Schatten modelliert; die Ausführung ist im einzelnen ebenso liebevoll wie erfolgreich in seiner geschlossenen Gesamtwirkung.*) Auch den Sohn Heinrichs VIII., dessen Geburt Jane mit dem Tode bezahlte, Eduard Prinzen von Wales, malte Holbein und überreichte das Bild zu Neujahr 1539 dem König (jetzt k. Galerie in Hannover). Der kaum fünfzehn Monate alte Prinz (geb. am 12. Oktober 1537) ist lebensgroß, in halber Figur dargestellt, trägt einen roten Rock mit goldbrokatnen Ärmeln, ein rotes Hütchen; die rechte Hand hält eine Kinderklapper. Es wurde schon erwähnt, die Rolle, welche Holbein bei den Brautwerbungen des Königs spielte. Sowohl das Bild der sechzehnjährigen Witwe des Sforza, Christine von Dänemark, als das der Anna von Kleve sind erhalten, das erstere zu Arundel Castle, das letztere im Louvre. Christine ist in ganzer Gestalt dargestellt; sie trägt die schwarze, ganz schmucklose Witwentracht. Die Formen sind fein, schlank, zart, aus dem Gesichte schauen große Kinderaugen, um den Mund spielt ein lebensunkundiges Lächeln. In den unvergleichlich schön modellierten Händen, die sie leicht übereinander legt, hält sie die Handschuhe; der Ringfinger der rechten Hand ist mit einem Rubinring geschmückt. Der Fleischton ist klar, von etwas rötlichem Schimmer; die Stoffe, Pelz und Atlas, sind ausgezeichnet wiedergegeben.**) Das Bildnis der Anna von Kleve (Pergament auf Holz) ist weniger sympathisch; Schmeichelei wäre allerdings für Holbein hier von Gefahr gewesen. Das Gesicht mit der stark entwickelten Nase hat etwas Starres, Geistloses, die Haltung ist steif, die Gewandung mit Goldschmuck überladen. Die Farbe ist hier von festlicher Pracht, das feurige Rot des Sammetkleides, das Gold des Schmuckes heben sich leuchtend von dem grünen Hintergrund ab. Nach der Scheidung von Anna von Kleve (12. Juli 1540) heiratete Heinrich am 8. August Lady Katharina Howard, die allerdings schon nach anderthalb Jahren den Tod durch Henkershand erlitt. Es scheint, daß Holbein von dieser Gemahlin des Königs nur ein Miniaturbild (in der Windsorsammlung) gemalt habe; dagegen ist ein Meisterwerk Holbeins, das Porträt des Oheims der Königin, des Thomas Howard, Herzogs von Norfolk (Windsor Castle) — ein scharfer Charakterkopf mit gekrümmter Habichtsnase, schmalen Lippen, sehr langem Kinn; dabei ist auch das Beiwerk, das prächtige Pelzwerk der Schaube auf das sorgfältigste behandelt.***) Das Bildnis des Sohnes dieses Thomas Howard, das Holbein gleichfalls malte, ist verschollen, doch sind zwei Skizzen dazu in der Windsorsammlung vorhanden. Diese Bildnisse leiten zu der großen Gruppe von Bildnissen hinüber, welche Holbein von hervorragenden Hofwürdenträgern und Günstlingen des Königs

*) Das Bildnis der Jane Seymour in der Galerie des Haag ist doch wohl eine Replik (Woltmann und Scheibler erklären es für eine gute Schulkopie). Die Haltung ist genau dieselbe des Wiener Bildes. Der Goldschmuck ist verändert, er stimmt mehr mit der Zeichnung im Windsor Castle als mit dem Wiener Bild. Dasselbe gilt vom Unterkleid, das nicht den gemusterten Stoff des Bildes, sondern den einfacheren der Studie zeigt. Das „Spanish Work" der Manschetten ist einfacher gehalten. Die Modellierung der Hände ist nicht so fein, die Behandlung des Gesichtes etwas flach im Vergleich zum Wiener Bild.

**) Lichtdruck — doch nur in Halbfigur — bei R. Gower a. O. Nr. 4.

***) Gower, a. O. Nr. 17.

malte. In den Hofkreisen wird jenes Paar zu suchen sein, dessen kleine Brustbildnisse mit dem Datum 1534 die k. k. Galerie in Wien (Nr. 1577, 1578) besitzt. Größte Lebendigkeit des Ausdrucks, feine kühle Farbenstimmung bei im ganzen dunklem Ton, miniaturartige Feinheit der Durchführung zeichnen diese Bilder aus. Dem Jahre 1535 gehört das Brustbild des jungen Nicolas Poyns (einst in der Sammlung Rosière in Paris) an, zu welchem sich die Studie in der Windsorsammlung befindet. Aus dem Jahre 1536 stammt das Bildnis des Sir Richard Southwell in den Uffizien in Florenz (Nr. 765, die dazu gehörige Studie in Windsor Castle), der sich durch große Nachgiebigkeit gegenüber den Wünschen des Königs Einfluß und Ansehen zu verschaffen gewußt hatte. Sein bartloses Gesicht ist von klugem, aber auch kaltem und hochfahrendem Ausdruck; er trägt einen violetten Sammetrock und schwarzes Barett. Um diese Zeit entstand auch das Bildnis des Sir Nicolaus Carew, Stallmeisters und Günstlings Heinrichs VIII. (enthauptet am 3. Juni 1539), im Besitz des Herzogs von Bucleuch im Dalkeith Palace bei Edinburgh, wozu sich die große in farbiger Kreide ausgeführte Studie in der Baseler Sammlung befindet: sie zeigt einen feinen vornehmen Kopf von großer Ruhe im Ausdruck. Hierher gehören auch mehrere undatierte Bildnisse. So das prächtige, durch seltene Leuchtkraft des Tons ausgezeichnete Bildnis eines vierundfünfzigjährigen Mannes in dunkler Schaube mit schwarzem Sammetbesatz und schwarzem Barett (war 1871 im Besitz des Malers Millais in London), das des George of Cornwall im Städelschen Institut in Frankfurt am Main (Nr. 71) von bewundernswerter Feinmalerei und das der Lady Elizabeth Vaux (Hampton Court, Replik im Rudolphinum in Prag); das Gesicht der letzteren von viereckiger Haube umrahmt, zeigt freundliche, liebenswürdige Züge und wird noch durch ein leises Lächeln, das um den vollen anmutigen Mund spielt, verschönt; die Hände sind, wie gewöhnlich bei Holbein, übereinander gelegt, die Linke hält eine voll erblühte Nelke.*) Das kleine Bild einer anderen vornehmen Dame der Gesellschaft in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1572) gehört in Bezug auf Schärfe der Beobachtung und vornehme Farbengebung gleichfalls zu den Meisterwerken des Künstlers. Die Bildnisse des Leibarztes Heinrichs VIII., Sir William Butts und dessen Frau bei Mr. W. H. Pole Carew in London haben leider durch Übermalung gelitten. Eine der großartigsten Leistungen Holbeinscher Bildnismalerei ist das Bildnis des Sieur Charles Solier de Morette in der Dresdener Galerie (Nr. 1890), der mit Holbein zugleich am Hofe Heinrichs VIII. schon 1528, doch auch wieder nach 1534 weilte. Sieur de Morette, lebensgroß, in Halbfigur dargestellt, trägt ein schwarzes Atlaswams mit weißgeschlitzten Ärmeln. Der Rock darüber ist aus gleichem Stoff mit reichem Zobelbesatz, die linke Hand hält die Handschuhe, die rechte den Dolch, der an kostbarer Kette herabhängt. Den Hals schmückt eine goldene Kette, Edelsteine das schwarze Barett. Ein rötlichblonder, an einzelnen Stellen schon silberig schimmernder Bart umgiebt das regelmäßige Antlitz, das kühle Vornehmheit und Würde charakterisiert. Ein grüner, in breiten Massen angeordneter Vorhang schließt den Hintergrund ab. Auch in Bezug auf Kolorit ist das Bildnis ein Meisterwerk. Die Haupttöne sind Schwarz und Grün, davon hebt

---

*) Das Bild in Hampton Court bei Gower a. O. Die Zeichnung dazu, sowie zu einem Bildnis ihres Mannes, in der Windsorsammlung.

sich die helle Farbe des Fleisches leuchtend ab, wobei zugleich die tadellose Modellierung von Kopf und Händen auf das beste zur Wirkung kommt.*) In die spätere Zeit fällt endlich das Bildnis des achtundachtzigjährigen Doktor John Chambers in der k. k. Galerie in Wien (1574) ein Bild, dessen breiter kühner Naturalismus wieder an das Warham Bildnis erinnert. Von Miniaturbildnissen gehören hierher das der Lady Dudley und die zwei entzückenden Kinderbildnisse des fünfjährigen Henri Brandon (1535) und des dreijährigen Charles Brandon (1541); kindliche Anmut und Naivität können nicht besser wiedergegeben werden, als es auf dem Bildnis des Henri Brandon geschehen**) ist. Wie es scheint, nur in den Windsorstudien sind erhalten u. a. die Bilder der Lady Surry (ganz en face), das der Dutcheß of Suffolk (in Dreiviertelprofil), dann der schöne jugendliche, nach links gewandte Kopf der Lady Lister und der echt englische Rassekopf der Lady Mentas. Von männlichen Bildnissen seien aus diesen Studien hervorgehoben das des John Poyns, ein vornehmes stolzes Gesicht mit nach oben gewandtem Blick; dann das des Sir Charles Eliot und das des John Godsalve, letzteres ganz in Deckfarben ausgeführt. Hierher gehören dann auch die zwei prächtigen Stiftzeichnungen — die Köpfe etwas angefärbt — eines englischen Paars in der Kunstsammlung in Basel (Hdz. Nr. 65. 66). Vollständig ausgeführt dagegen ist das Aquarellbild im k. Berliner Kupferstichkabinett; ein Manneskopf mit sonnverbranntem Gesicht, kurzem anliegendem Haar, dichtem dunklem Vollbart, nicht gerade anziehend, aber kraftvoll und energisch. Der Typus spricht ebenso für die Entstehung in England, wie die breite sichere Ausführung auf den zweiten Aufenthalt des Künstlers in England weist. Aus den letzten Lebensjahren Holbeins seien noch angeführt das Bildnis eines vornehmen Mannes mit dunkelblondem Vollbart in der k. Berliner Galerie (Nr. 586 B), das dem Wappen nach der holländischen Familie Vos van Steenwijck angehörte, dann aus dem gleichen Jahre (1541) das eines bartlosen Mannes mit kurzgeschnittenem Haar in der k. k. Galerie in Wien, welches durch den braunen Fleischton, der auf eine ältere Periode Holbeins weist, auffällt; aus dem Jahre 1542 das Bildnis eines bärtigen jungen Mannes, der einen Falken trägt, in der Galerie des Haag (Nr. 240). Im Jahre 1541 hatte Holbein auch ein figurenreiches Repräsentationsbild für das Zunfthaus der vereinigten Barbier- und Chirurgengilde begonnen; es stellte die Verleihung des Freibriefes durch Heinrich VIII. an die Obmänner dieser Gilde dar. Eine schwache Kraft hat es nach Holbeins Tode vollendet und so offenbart das Bild nur in einigen Köpfen die Meisterschaft des Künstlers.***) In seinem Todesjahr hat Holbein auch noch einmal sich selbst gemalt; das Original ist verschwunden, doch Kopien und Stiche (von W. Hollar und Vorsterman) darnach sind vorhanden. Der Künstler

*) Die Originalzeichnung dazu in Kreide mit leichter Farbenandeutung befindet sich gleichfalls in der Dresdener Galerie (Nr. 1891). Lichtdruck der Zeichnung in den „Graphischen Künsten" VI. S. 81; ein Stich des Bildes von Eilers in den Veröffentlichungen der Gesellschaft f. vervielf. Kunst. Man sah früher in dem Dargestellten einen englischen Goldschmied, Hubert Morret. Jeder Anlaß zu dieser Deutung fehlt im Bilde. Vgl. Larpent, Sur le portrait de Morette dans la Galerie de Dresde. Christiania 1881 und darnach Kunstchronik XVII, Nr. 7.

**) Lichtdruck bei Gower, a. O. II. Taf. 12.

***) Eine Abbildung bei P. Mantz a. O. p. 172.



Hans Holbein der Jüngere: Bildnis eines Mannes.

Zeichnung, Berlin, Königl. Kupferstichkabinet.



erscheint da mit kurzem krausem Vollbart, in einfachem schwarzem Hauskleid, die rechte Hand hält den Griffel.*)

Für die Abschätzung der Größe Holbeins als Künstler genügen seine Gemälde und Studien, doch um den Umfang seines Geistes abmessen zu können, müssen auch bei ihm die Holzschnitte herangezogen werden. Seine Bekanntschaft mit der Gestaltenwelt der Antike und mit dem Volksleben seiner Zeit, seine Stellung zu den religiösen Kämpfen, sein tiefer Ernst der Lebensanschauung hat nur dort erschöpfenden Ausdruck gefunden. Wie er sich in den Inhalt alter Autoren hineinfand (vielleicht unter Führung des Beatus Rhenanus) und wie er eine tote, weit ausgesponnene Allegorie in eine lebensvolle Komposition umzusetzen wußte, zeigt am besten seine Illustration der Kebes-Tafel.**) Wie er das Volksleben, Lanzknechtsleben und Bauerntreiben zu beobachten und mit derber Laune zu schildern wußte, bekunden schon seine Entwürfe und Visierungen; dazu treten ergänzend von Holzschnittserien das Alphabet mit der Bauernkirmes und das Kinderalphabet. Holbeins Stellung auf Seite der Reformation ist schon verbürgt durch den regen Anteil, den er an der Bibelillustration nahm; seine Darstellungen zum Alten Testament (94) sind ausgezeichnet durch schlichte Auffassung, klare Komposition und inniges Versenken in den naiv-heroischen Ton der biblischen Erzählung; für die Illustration des Neuen Testaments schuf er zur Apokalypse einundzwanzig Blätter, die nicht außer aller Verbindung mit Dürers Blättern sind, diesen aber an Großartigkeit und Erhabenheit des Entwurfs nachstehen. Der streitbare Geist der Reformation ist schon in Holbeins Holzschnitten „der Ablaßkrämer“ und „Christus das wahre Licht“ (beide wohl als Kopfleisten zu fliegenden Blättern erschienen) zum Ausdruck gekommen, in schärfster Weise aber dann in seiner in England entstandenen satirischen Passion, in welcher Mönche und Geistliche statt der Juden und Heiden die Stelle von Christi Widersacher und Henker übernommen haben.***) Die ganze Tiefe und den Ernst von Holbeins Lebens- und Weltanschauung, bei deren Darlegung zugleich seine volle dramatische Kraft zur Geltung kommt, lernt man aber aus seinen Totentanz-Darstellungen kennen. Zunächst ist es eine sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnung für eine Dolchscheide, in der Kunstsammlung in Basel, in welcher der Künstler einen eigentlichen Totentanz vorführt: sechs Paare, der eine der Tänzer ist immer der Tod, bewegen sich hier in beschleunigtem Tempo; den König, den Lanzknecht, die

*) Das Selbstbildnis Holbeins in den Uffizien in Florenz (Sammlung der Malerbildnisse) ist wohl die echte Studie zu dem Selbstporträt, aber leider ganz überarbeitet.

**) Die Kebes-Tafel giebt ein allgemeines Bild des menschlichen Lebens. Kebes war ein Schüler des Sokrates; der wahre Verfasser der Schrift scheint ein später Stoiker, vielleicht gleichen Namens, gewesen zu sein. Schon 1521 hat Holbein die Illustration der Kebes-Tafel für den Metallschnitt gezeichnet (sie erschien in Frobens Ausgabe des Tertullian), während seines zweiten Aufenthaltes in Basel, 1528—1532, überarbeitete er die Zeichnung für den Holzschnitt; die Überarbeitung war würdig seiner vorgeschrittenen Entwicklung; sie erschien zuerst in Curio's Cornucopiae bei Froben 1532. Über die Kebes-Tafel s. Vögelin im Repertorium f. K. W. V, S. 179 ff.

***) Die einundzwanzig Blätter zur Apokalypse in den Baseler Nachdrucken der Wittenberger Bibel von Adam Petri (1522) und Thomas Wolff (1522). Die Illustrationen zum Alten Testament, mit deren Schnitt schon 1523 begonnen worden war, erschienen erst in der Lyoner Bibel von 1538. Vgl. Vögelin, im Repertorium f. K W. II, 162 ff. 312 ff. Die Zeichnungen der satyrischen Passion sind verschollen, erhalten danach ist nur die Folge von dreizehn Kupferstichen von Wenzel Hollar.

Dirne, die respektable Frau, den Mönch und das Kind reißt der Tod in den vernichtenden Wirbel. Die große Holzschnittfolge (45 Blätter) ist kein eigentlicher Totentanz, sondern es sind Todesbilder, „Imagines mortis" (erschienen zuerst in Lyon 1538, doch entstanden schon gegen 1526), welche das Walten des Todes in aller seiner Unerbittlichkeit in einer Fülle von Szenen vorführt. Eröffnet wird die Folge mit einem Triumphkonzert des Herrschers Tod, dann folgen die Todesbilder, immer voll mächtiger dramatischer Spannkraft, da der Künstler den Tod in der Regel dem höchsten Triumph des Lebens und der Daseinsfreude entgegenstellt; den Tod hassen alle, auch der Bettler und der Krüppel. Erhöht wird das Pathos durch einen starken sozialistischen Zug, welchen der Künstler in die Darstellungen getragen hat. Der Tod ist gefeiert als der große Gleichmacher; den ungerechten Richter, der den Armen zu gunsten der Reichen völlig auf den Bettelstab bringt, packt der Tod im Augenblick des Rechtsspruches und zerbricht seinen Stab; dem Ratsherrn, der dem Vornehmen zuhorcht, aber den Armen übersieht, stellt er sich als der Mächtigere in den Weg; mit dem Bauernkittel bekleidet, verfolgt er den alten Grafen und schlägt ihn mit dem eigenen Wappenschild nieder; dem Kaiser, der den Armen nicht hören mag, reißt er die Krone vom Haupte; er sitzt neben dem habsüchtigen Reichen, als der wahre Eigentümer seiner Schätze; nur den hilflosen Greis führt er mit freundlicher Gebärde unter Zitherspiel fort. Die Komposition ist trefflich abgerundet, der physiognomische Ausdruck lebendig, die Bewegung energisch, selbst leidenschaftlich; jede einzelne Szene zeigt den hervorragenden Dramatiker. Den Tod hat Holbein stets als Gerippe dargestellt, wobei er freilich der anatomischen Aufgabe nicht ganz gerecht geworden ist. Ein Alphabet des Todes behandelt den gleichen Stoff in einfacherer Darstellung.*)

Holbein starb plötzlich, wahrscheinlich an der Pest, zwischen dem 7. Oktober und 29. November 1543.

Dürer und Holbein sind die Gipfel der deutschen Malerei, sie beide sind überhaupt die mächtigsten Künstlerpersönlichkeiten, welche deutschem Boden entsprossen sind. Holbein ist jünger als Dürer; als er zu schaffen begann, war die deutsche Kunst bereits auf Wegen, welche zu einer strengeren Zucht der Phantasie und zu einer größeren Unbefangenheit gegenüber der Natur leiteten. Sein Vater selbst gehörte hier zu den Pfadfindern. Dabei griff stärker und stärker der Glaube um sich, Italien sei die Heimat des neuen ästhetischen Ideals. Wie Burgkmair war auch Holbein nicht ganz frei von diesem Glauben, aber zum Glück war sein Natursinn zu mächtig, als daß ihm dieser Glaube hätte gefährlich werden können, wie er es Nachfolgern geworden ist, die gleiche Wege wandelten. Wenn er sich selbst im Bildnis nicht sklavisch an das Modell bindet, sondern wie Raphael vom Modell einen Abstand sucht, so kommt dies auch bei ihm der echten Porträtkunst zu gute, deren Aufgabe es ist, aus dem Zufälligen das Charakteristische, aus dem Vorübergehenden das, was den geistigen Kern der Persönlichkeit macht, auszusondern. Das brauchte Holbein nicht den Italienern abzulernen, aber in der That hat ihn dieser naiv geübte oder im Nach-

*) Die Würdigung der zahlreichen Zeichnungen Holbeins für kunstgewerbliche Gegenstände, besonders aus der englischen Zeit, gehört nicht hierher. Kurz handelt darüber Falke in der Geschichte des deutschen Kunstgewerbes S. 121 ff.

denken ergrübelte Grundsatz den großen italienischen Bildnismalern so nahe gebracht, als dies einem deutschen Künstler überhaupt möglich war. Ganz deutlich kann man den Weg, den er nahm, aus den Entwürfen und Studien zu Historienbildern kennen lernen. Zuerst erscheint es ihm, als ob die realistische Formensprache des fünfzehnten Jahrhunderts auch in der Monumentalmalerei anwendbar sei; so fand die karikierende Schilderung des Bauernlebens auf dem Wandbilde Unterkunft; aber dann strebte er auch in der Charakteristik nach größerer Einfachheit, d. h. er beschränkte die physische Detailmalerei zu gunsten stärkeren geistigen Ausdrucks, er stilisierte noch nicht eigentlich, aber er charakterisierte knapper und er ging auf stärkere Konzentration geistigen Lebens aus; das Belegstück für diese Entwicklungsstufe ist die Rehabeam-Zeichnung. In der Zeit des zweiten englischen Aufenthaltes weisen die dürftigen Spuren historischer Kompositionen (die Louvrezeichnung für den Triumph des Reichtums, die getuschte Silberstiftzeichnung mit dem Besuche der Königin von Saba bei Salomon in der Windsorsammlung) darauf hin, daß Holbein sich einer Formensprache voll Charakter und Formenadel, also dem Stil im Sinne der großen Italiener, wie er der Monumentalmalerei entsprach, genähert hatte. Hier ist er an formaler Schönheit Dürer voraus, dessen Auge sich in jede Naturerscheinung zu fest einsog, um den für ihre Idealisierung nötigen Abstand von ihr gewinnen zu können. Doch ist es falsch zu sagen, Holbein habe da eingesetzt, wo Dürer aufhörte, er sei der erste gewesen, der die Formenanschauung des Mittelalters in Wahrheit überwunden und eine neue Zeit eröffnet habe. Die neue Epoche hatte schon Dürer mit seinem Adam und Eva von 1506 eingeleitet. Nur suchte Dürer die reformatorische Arbeit ganz aus eigener Kraft, d. h. aus der tiefgründigen Erkenntnis der Natur zu leisten, während Holbein auch schon der fertigen ästhetischen Theorie der Italiener zugänglich war. Sicher übertraf Dürer an Reichtum der Phantasie Holbein weitaus. Es ist bezeichnend, daß Holbein sich herbeiließ, in seinen Bibelillustrationen an Vorhandenes anzuknüpfen, es umzuarbeiten, während Dürer, wohin immer er sich wandte, zum Kleinsten oder zum Größten, eine neue Gestaltenwelt emporkeimen ließ. Dürer war in Wahrheit innerlich voll von Figur. Und auch mächtiger als Holbein ist Dürer gewesen; er hat Gestalten geschaffen, deren Brust die Fülle inneren Lebens zu sprengen scheint, eine Schöpfung wie Dürers sogenannte Apostel lag nicht in Holbeins Gewalt. Als Dramatiker im eigentlichen Sinn ist Holbein dagegen viel größer als Dürer; man möchte sagen, Dürer sei physiognomischer Dramatiker, aber Holbein wußte der Komposition das Pathos des echten Geschichtsbildes zu geben. Ebenso steht Holbein als Kolorist über Dürer. Schon Holbeins Bilder der Frühzeit sind in der Farbe von geschlossener Haltung, die malerische Erscheinung der Formen entspricht mit aller Folgerichtigkeit einer bestimmten Beleuchtung (meist dem hellen kühlen Licht eines geschlossenen Raums); Dürer dagegen machte sich erst in seinen letzten Werken von dem Druck der Erbschaft des fünfzehnten Jahrhunderts, welchem die Farbe nicht viel mehr als Anfärbung der Formen war, völlig frei. So kann man im menschlichen wie im künstlerischen Sinne sagen: Holbein war die ausgeglichenere, Dürer die tiefere Natur. Die Zeit der Reife zeigte bei Holbein kein Ringen mehr, sondern ein harmonisches Verhältnis zwischen Wollen und Können. Dürer blieb immer ein Werdender und selbst seinen höchsten und letzten Leistungen ist noch etwas eigen, was einer Fingerspur gleicht, die auf Höheres weist. Es wird

gelten bleiben, daß Holbein der größere Maler ist, aber auch daß die künstlerische Wirkung Dürers tiefer geht, bis zu den Wurzeln unseres Volkstums, zu deren stärksten Nährquellen die Schöpfungen Dürers wie die Goethes dauernd gehören werden.*)

Der jüngere Hans Holbein konnte schon seiner stetigen Wanderschaft wegen in Deutschland keine Schule gründen, und in England, wo er fast ausschließlich als Bildnismaler thätig war, hätte die Einrichtung einer Werkstatt keinen Sinn gehabt. So hat Holbein keine Schüler besessen. Nur seines Bruders Ambrosius ist deshalb im engsten Anschluß an ihn zu gedenken. Ambrosius war zu Anfang der neunziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts in Augsburg geboren; wie Hans wird er die künstlerische Erziehung in der Werkstatt des Vaters erhalten haben. 1516 war auch er schon in Basel, wo er am 24. Februar 1517 in die Zunft zum Himmel aufgenommen wurde. Am 6. Juni 1518 erwarb er das Bürgerrecht. Er scheint früh gestorben zu sein, da gesicherte Werke von ihm über das Jahr 1518 hinaus nicht vorkommen. Wie Hans war er zunächst in hervorragender Weise als Zeichner für den Holzschnitt thätig und hier wetteiferte er mit dem Bruder an Reichtum der Erfindung und an geschmackvoller Formengebung. Von beglaubigten Bildern besitzt die Baseler Kunstsammlung (Nr. 22) von ihm eine merkwürdige Eccehomo-Darstellung. Christus, genau in der Haltung von Dürers Schmerzensmann auf dem Titelblatt der Holzschnittpassion, sitzt auf dem Regenbogen, die Füße auf die Erdkugel gestützt; in Lichtglorie erscheint Gott Vater und die Taube des heiligen Geistes, aus den rosig angehauchten Wolken drängen Engel mit den Marterwerkzeugen. Der Ton der Malerei ist etwas schwer. Ebenda befinden sich zwei Knabenbildnisse von ihm — ursprünglich wohl ein Diptychon — (Nr. 23, 24) in Renaissanceumrahmung; die Zeichnung ist trefflich, der Ausdruck sehr lebendig, und auch die Ausführung steht dem jungen Hans nahe.**) Vielleicht gehört ihm auch das Bildnis des Landsmannes und Freundes des Ambrosius, des Goldschmieds Georg Schweiger, in der Baseler Kunstsammlung an (Nr. 26) das aber, abgesehen von einzelnen übermalten Stellen, im ganzen eine weit härtere Modellierung zeigt, als sie in den Knabenbildnissen wahrnehmbar ist. Ebenso möchte man ihm das 1518 datierte Bildnis eines jungen Mannes mit einem Terrassenbau im Hintergrund in der Eremitage in Petersburg zuweisen; die Architektur entspricht seinen in den Holzschnitten angebrachten Baulichkeiten, und was wichtiger ist, die künstlerischen Eigenschaften des Bildnisses selbst weisen mehr auf Ambrosius als auf Hans Holbein. Der Ausdruck ist lebendig, aber die Zeichnung bei aller Sicherheit nicht von jener Feinheit und Zartheit, wie sie damals dem Hans eigen war, ebenso hat die Färbung nicht den klaren Ton der Bildnisse des Hans. Einzelne tüchtige Bildnisse des Ambrosius finden sich unter seinen Zeichnungen in der Baseler Kunstsammlung; so eine mit dem Monogramm AH und dem Datum 1517 bezeichnete Silberstiftzeichnung eines jungen Mannes (der Dargestellte ist nicht identisch mit

*) Die Hauptwerke über Holbein sind: A. Woltmann, Holbein und seine Zeit. 2. Aufl. Leipzig 1874—1876. — R. N. Wornum, Some account of the life and work of Holbein. London 1867. — Paul Mantz, Hans Holbein. Paris 1879. — Ed. His, Holbein — in der Deutschen Biographie. Bd. XII, S. 715 ff.

**) Die Silberstiftzeichnung zu dem Bildnis des einen Knaben in der Albertina in Wien.

dem im Petersburger Bild von 1518), dann zwei Silberstiftzeichnungen von Frauenköpfen, ebenda; manche andere Visierung für Glasgemälde und manche Studie mag sich in dem Werke des Hans Holbein verbergen.*)

Holbein hat, wie oben bemerkt wurde, auch in Basel keine Schüler gezogen, doch fehlt es nicht an Spuren seines Einflusses auf die Baseler Maler und die übrigen Lokalschulen der Schweiz. Bedeutend sind diese Spuren allerdings nicht. Und sie mischen sich außerdem mit den kräftigeren Dürers und in vereinzelten Fällen mit jenen Grünewalds. Im ganzen blieb den einheimischen Meistern der lokale Charakter anhaften: etwas Derbes und Sprödes in der Formengebung, etwas Buntes in der Färbung, dem sich dann bei höher begabten Naturen eine frische Stimmung und Keckheit der Naturauffassung eint, die Herz und Auge erfrischt.

Schon im Zusammenhang mit Holbein wurde Hans Herbst (er) genannt; er entstammte einer wohlhabenden Straßburger Kaufmannsfamilie (geb. 1468), doch war er schon seit 1492 in Basel ansässig. Im Jahre 1512 zog er mit gegen Pavia; die Reformation fand an ihm einen leidenschaftlichen Parteigänger. Das ging so weit, daß er den Pinsel vollständig ruhen ließ, um nicht den babylonischen Götzendienst zu fördern. Dabei spintisierte er viel auf eigene Faust; so gehörte er neben Holbein zu jenen, welche 1530 zur „christlichen Musterung" gezogen wurden, weil sie „sich mit des Herren nachtmal wie wirs haltenn nit verglichenn." Auch da erwies er sich nicht so nachgiebig wie Holbein, der nur verlangte, daß ihm das Abendmal „baß ußgelegt" werde und sich dann zufrieden gab, sondern er erging sich in Schmähreden, die ihn ins Gefängnis brachten, bis daß er Abbitte und Widerruf leistete. Hans Herbster starb, 82 Jahre alt, im Jahre 1550. Beglaubigte Arbeiten des Künstlers fehlen. Der Schnitzaltar in der Kirche St. Maria Magdalena in der Steinenvorstadt von 1518, welcher Malereien seiner Hand an den Flügeln und an der Staffel besaß, ist nicht mehr vorhanden; zwei Bildnisse in der Baseler Kunstsammlung (Nr. 92 und 93), das eine von 1511, das andere von 1515, ein angebliches Selbstbildnis bei D. Stackelberg in Basel weisen in der harten Modellierung und in der derben Malweise allerdings auf einen Künstler, der noch ganz dem fünfzehnten Jahrhundert angehört.**) Aus Zürich stammte Hans Dyg, der 1503 in die Baseler Zunft zum Himmel aufgenommen wurde. Er malte 1519 und 1520 an der Hofwand oberhalb der Freitreppe im Rathaus in Basel ein Jüngstes Gericht; die Restaurationen von 1610, 1710, 1760 und 1825 haben den ursprünglichen Charakter

---

*) Fünf Passionsszenen: Abendmahl, Ölberg, Verrat, Händewaschung und Geißelung in der Baseler Kunstsammlung (Nr. 1—5), welche mit der Werkstatt der beiden jungen Holbeins in Verbindung gebracht werden, vereinen Züge, welche dem Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts angehören (derbe Charakteristik, harte Modellierung) mit solchen, welche der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts nicht fremd sind, so besonders die derbe aber wirkungsvolle malerische Behandlung. Am besten ist das in einer Renaissancehalle wirkungsvoll angeordnete Abendmahl. Mir scheinen die Malereien nichts mit den Holbeins zu thun zu haben.

**) Ein Enkel Hans Herbsts, Theodor Zwinger, hat sein Leben beschrieben im Theatrum Vitae Humanae Lib. II, pag. 205. Außerdem D. Burckhardt, a. O. S. 115 ff. Das angebliche Selbstbildnis Herbsters, von welchem man bei der weiteren Zuweisung von Werken an Herbster ausging, zeigt nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem authentischen von H. Holbein gemalten Bildnis des Malers.

des Bildes vollständig getilgt; kaum wird man noch die Komposition als Dygs Eigentum betrachten können. Nachrichten über ihn reichen bis 1527.

Die hervorragendste Künstlerpersönlichkeit, die neben dem jüngeren Holbein in Basel wirkte, war Urs Graf. Geboren in Solothurn zwischen 1485 und 1490, dann als Gehilfe in Zürich thätig, kam er noch jung nach Basel, und kaufte sich 1512 in die Zunft „zu Hausgenossen" welche Wechsler, Goldschmiede, Glocken- und Kannengießer umfaßte, ein. Im gleichen Jahre erwarb er das Bürgerrecht, nachdem er sich schon ein Jahr vorher mit Sibylla, der Tochter des Gerbers Hans von Brunn, verheiratet hatte. Die Ehe zügelte allerdings weder sein Temperament, noch seinen Hang nach Abenteuern. 1515 gehörte er dem schweizerischen Heere an, das gegen Franz I. zog; 1522 wurde er bestraft, weil er wider der Herren Gebot in den Krieg gezogen war. Lebte er daheim, so befand er sich stets mit den Gerichten in Kampf, da er das ungezügelte Lanzknechtsleben im Felde auch in der Stadt fortsetzen wollte. 1536 wird er als verstorben und seine Witwe als schon wieder verheiratet erwähnt. Urs Graf war eigentlich Goldschmied und Münz- und Stempelschneider, daneben hat er auch viel für den Holzschnitt gezeichnet. Von Gemälden ist nur eins, durch Amerbachs Inventar beglaubigt, in der Baseler Kunstsammlung erhalten. Das Bildchen, (ca. cm 16 × 9) giebt eine allegorisch realistische Darstellung der Schrecken des Krieges; in der Höhe zwischen Wolken Mars und Bellona, die Feuer auf die Erde gießen, unten auf der einen Seite Schilderung des Kampfes, auf der anderen Seite des Schicksals der gefangenen Landsknechte, die gehängt, gerädert, in den Bock gespannt werden. Die Farbe hat sehr gelitten; die Zeichnung der kleinen kräftig bewegten Figürchen ist sicher, die Charakteristik dreist aber wirksam.*) Voll und ganz lebt sich der Charakter des Urs Graf in den Handzeichnungen aus, die in großer Zahl besonders in der Kunstsammlung in Basel erhalten sind. Am öftesten holt er seine Stoffe aus dem Lanzknechtsleben, das er genügend kannte, um dessen klassischer Schilderer werden zu können. Fröhlich bis zur Ausgelassenheit, keck bis zur Derbheit sind die Szenen, die er vorführt; die Zeichnung, so flott und frei sie ist, bleibt sicher und von fester Strichführung, sorgsamer Durcharbeitung, wie es der Hand des Goldschmiedes eigen ist. So erscheint der Lanzknecht allein, breitgrätschig auf beiden Füßen stehend (Hdz. d. Urs Graf Bl. 49b, 51b, 52) oder marschierend mit der Devise Al mein Gelt verspilt (Bl. 69b); nach so unglücklichem Spiel ist er freilich wieder auf Raub und Diebstahl angewiesen, kein Wunder daß er zum skrupellosen Langfinger wird, wie ihn Bl. 107 und 70 zeigen. Neben dem Spiel ist die Dirne die Lust des Lanzknechtes, und so sehen wir ihn karessierend z. B. auf Bl. 77b und 74. Ein ganzes Fähnlein von Lanzknechten bringt Bl. 53a; daß Urs Graf nicht die Selbsterkenntnis fehlte, bewies er auf Bl. 71, wo den Lanzknecht der Teufel am Gängelbande hält. Auch anderes fahrendes Volk hat in Urs Graf den Schilderer gefunden, so die prächtige Gauklergruppe auf Bl. 108, oder der Bettelmönch auf Bl. 39, nach dem der Teufel ebenso wie nach dem Lanzknecht die Hand ausstreckt; und besonders Frauenzimmer, die den Eindruck nicht großer Sprödigkeit machen z. B. Bl. 82 „Dancli ich will gern", und Bl. 67 mit derberer Devise. Doch

*) Im Amerbachschen Inventar: Ein nackender Mann und Frau sampt wütem herr von urs graf.

fehlen auch nicht biblische und legendarische Motive, wenngleich hier der Künstler nur schwer den richtigen Ausdruck findet. So zeigt sein Michael der Seelenwäger (von 1516 Bl. 68) eine wahre Teufelsphysiognomie; zwei Darstellungen der Enthauptung der heil. Katharina (Bl. 36 von 1512, Bl. 90 von 1521) sind derbe Hinrichtungsszenen ohne jede Spur von religiöser Weihe. In einer heiligen Familie von 1521 Bl. 86) ist Maria von großer Anmut, aber Josef dafür eine häßliche Karikatur. Eine heilige Barbara mit Kelch und Thurm von 1515 ist dagegen eine Gestalt von großem Formenadel. Auf seine Hand geht wohl auch noch ein heiliger Georg von 1533 aus der Sammlung in Dessau zurück. Auch reine Landschaften hat Urs Graf gezeichnet, so ein Dorf am See — der Hintergrund durch angedeutete Bergriesen abgeschlossen (Bl. 62) und eine Burg auf einem am Rande eines Sees emporragenden Felsen (Bl. 65), beide aus dem Jahre 1514. Im Holzschnitt hat Urs Graf an frischer, leicht flüssiger Erfindungsgabe mit Hans Holbein gewetteifert; doch blieb er immer derber, dabei aber auch urwüchsiger als dieser. Seine phrasenlose Wiederspiegelung eines bestimmten Ausschnittes des Lebens seiner Zeit stellt seine kulturgeschichtliche Bedeutung noch höher als seine kunstgeschichtliche, immerhin ist auch diese infolge seiner frischen Eigenart eine hervorragende.*)

Aus Freiburg in der Schweiz stammte Hans Fries, ungefähr 1465 geboren; er scheint in Bern bei Meister Heinrich Bechler gelernt zu haben. Seine Wanderschaft führte ihn sicher über die Grenzen der Schweiz hinaus, zum mindesten bis nach Augsburg. 1487—1488 hielt sich Fries in Basel auf, dann machte er sich in seiner Heimat seßhaft. Die Nachrichten über ihn reichen bis zum Jahre 1518.

Fries ist ein derbes Naturell, der trotz der vorgeschrittenen Zeit seines Schaffens nie ganz und voll den Schritt in das 16. Jahrhundert machte. Dürer und die Augsburger haben Einfluß auf ihn gewonnen, letzterer äußert sich besonders in dem bräunlichen Ton der Färbung, dem sich in vereinzelten Fällen eine glutvolle Kraft eint. Hans Fries ist sehr ungleichmäßig, er hat Stunden, wo er auch in der Formengebung höher gestellten Anforderungen genügt, aber viel öfter verletzt er durch die bäurisch-derbe Modellierung und den stumpfen Ausdruck seiner Köpfe. Am ehesten genügen seine Männerköpfe, die bei aller Derbheit etwas Charaktervolles haben. Hände und Füße sind groß und plump; der Faltenwurf seiner Gewänder bauschig und schwerfällig. Klare Anordnung, gute Gruppierung lassen die meisten seiner Bilder vermissen. Die ältesten erhaltenen Werke des Hans Fries aus den Jahren 1501 und 1503 zeigen ganz diesen bäurischen Charakter, so aus dem ersteren Jahre eine Maria mit dem Kinde und einem verehrenden Abt, dann eine Stigmatisation des heiligen Franciscus, Anna selbdritt und das Martyrium des Sebastian im Germanischen Museum (Nr. 168—171) und aus dem letzteren Jahre vier einzelne Heilige im Kantonal-Museum in Freiburg in der Schweiz (Nr. 23—26); bei allen ist die Färbung von bräunlichem Ton. Tüchtiger sind seine nächsten erhaltenen Arbeiten, die dem Jahre 1506 angehören: die große Predigt des heiligen Antonius im Franziskanerkloster in Freiburg und die Darstellung der Erlösung im dortigen Museum (Nr. 27). Die Predigt des heiligen

*) Über Urs Graf vgl. Ed. His in Zahns Jahrb. f. K W. V (1873) S. 257 ff. und VI (1874) S. 145, ff



Hans Fries von Freiburg: Vermählung Mariens.
Nürnberg, Germanisches Nat.-Museum.

Antonius legt immerhin die Vermutung nahe, daß Fries einige Erinnerungen an die Predigt des heiligen Paulus von dem älteren Hans Holbein verwertet habe. Fries ist hier gediegener in der Charakteristik, reicher an Zügen, welche dem Leben entlehnt sind als sonst: so in der Predigt, wo er die verschiedenen Grade der Aufmerksamkeit der einzelnen Zuhörer trefflich andeutet und dann in der lebenswahren Schilderung der schreckerfüllten Verwandten, welche der Prophezeihung des heiligen Antonius entsprechend das blutende Herz des verstorbenen Verwandten inmitten der aufgehäuften Schätze in der Schatzkammer finden. Die Darstellung der Erlösung zeigt Christus am Kreuze zwischen der Ekklesia und Synagoge (diese sitzt auf einem verendenden Esel) mit der Hand auf einen Altartisch weisend, vor dem ein Priester mit der Hostie in der Hand steht, dann weiter unten Christus in den Limbus hinabsteigend; also, Christus hat durch seinen Opfertod die Herrschaft des alten Bundes (des Gesetzes) gebrochen, und die Herrschaft der Gnade durch das unblutige Opfer des Priesters dauernd hergestellt und so die Pforten der Hölle geöffnet. Das Beste, was Hans Fries geleistet hat, entstammt den Jahren 1512 und 1514. Aus dem Jahre 1512 rührt eine Folge von acht Darstellungen aus dem Leben Mariens (davon sechs in der Kunstsammlung in Basel Nr. 47—52, zwei im Germanischen Museum Nr. 172 und 173). Die Komposition ist gedrängt wie sonst, der Faltenwurf knitterig, aber die Verhältnisse der Figuren sind schlanker, und neben derben Typen erfreuen einige anmutige Frauenköpfe (z. B. in Mariä Vermählung im Germanischen Museum Nr. 173) und überraschen einige Züge feinerer Seelenmalerei (z. B. in dem Bilde der goldenen Pforte Basel, Nr. 47 die still beobachtende Magd). Die Farbe ist wie gewöhnlich von bräunlichem Grundton (auch im Fleische) aus dem besonders ein saftiges Grün und ein feuriges Rot hervorleuchten. Dem Jahre 1514 entstammen die Bilder aus der Legende des heiligen Johannes in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel (Nr. 52—54; ursprünglich in der Johanniter Komturei in Freiburg i. Sch.). Hier bekennt sich Fries offen als Schuldner Dürers; in dem Martyrium des Johannes ist der Prätor dem Holzschnitt in Dürers Apokalypse entnommen und ebenso der Büttel (doch umgestellt), der siedendes Öl auf das Haupt des Johannes gießt. Im übrigen gilt die Charakteristik des Mariencyklus auch von den Johannisdarstellungen.*)

In Bern fehlte am Anfang des 16. Jahrhunderts ein einheimischer Meister von der Bedeutung des Hans Fries, denn jener Künstler, der um diese Zeit dort thätig war, steht mindestens seiner künstlerischen Art nach auf anderem Boden, zeigt sich als einen Abkömmling Schongauers und Zeitbloms. Es ist dies der sogenannte Meister mit der Nelke. Wie Zeitblom ist er am tüchtigsten in der Darstellung ruhiger Situationen, gereifter männlicher Charaktere; unbeholfen wird er, wenn er kräftige Bewegung, leidenschaftliches Zufahren schildern soll. Seine Figuren sind von schlanken Verhältnissen, der Typus der Frauen ist ein längliches

*) Über Hans Fries vgl. His in Zahns Jahrb. f. K W. II (1869) S. 51 ff. und D. Burckhardt a. O. S. 121 ff. Ein mit H F bezeichnetes und 1524 datiertes Bildnis eines 34jährigen Mannes in der Sammlung der Akademie in Wien hat mit Hans Fries nichts zu thun, sondern gehört einem dem jungen Holbein nacheifernden Maler an. Die Renaissancearchitektur im Hintergrund ist der auf dem Bildnis in der Petersburger Eremitage von 1518. das dem Ambrosius Holbein zugeeignet wurde, verwandt.

Oval, mit flachem, dabei etwas eingedrücktem Kinn, kräftigen Lippen, langer, regelmäßiger, nur an der Kuppe ein wenig breiter Nase, Augen, die etwas geschlitzt erscheinen, nicht hochstehenden Brauen. Die Männer sind eingehend individualisiert; gemeinsam sind ihnen höchstens die gewulsteten Lippen, und die ein wenig gekrümmten Nasen. Die Hände sind von guter Form, mit schlanken Fingern, aber ohne eingehende Modellierung. In der Färbung ist er kräftig; er hat Vorliebe für ein helles Rot, Grün, Blau; seine Behandlung weißer Stoffe erinnert an Zeitblom. Die Fleischfarbe ist rötlich mit grauen Schatten. Für die Musterung der Brokatstoffe wendet er wirkliches Gold an. Wo Zeitkostüm getragen wird, zeigt dieses den Geschmack vom Beginn des 16. Jahrhunderts. Die sehr knitterige Gewandbehandlung weist auf Schongauer hin. Sein hervorragendstes Werk sind die Bilder einer Folge aus der Johanneslegende im Museum zu Bern (Nr. 42—45; sie stammen aus dem Vincenzmünster in Bern): Zacharias erhält die Verheißung, die Namensgebung des Johannes, die Taufe Christi, die Predigt des Johannes vor Herodes. Am bedeutendsten ist die Predigt des Johannes; Scham, Zorn, Hohn spiegeln sich lebhaft auf den Gesichtern der zuhörenden Höflinge. Schwach ist das Landschaftliche; die Berge steif, die Vegetation schematisch, sehr sauber dagegen und von guter Perspektive die in gotischen Formen gehaltenen Baulichkeiten. Von Werken dieses Meisters seien noch genannt die Verkündigung, ebenfalls in der Galerie in Bern (Nr. 57 und 58), dann eine Reihe von Tafeln in der Sammlung der Wasserkirche in Zürich (Verspottung Christi, Kreuzschleppung, Krönung Mariens und Marter der Zehntausend), wie es scheint älter, als die Berner Tafeln und jedenfalls schwächer und ebenso hier der heilige Eligius, Antonius und Sebastian und der heilige Hieronymus zwischen Barbara und Agnes; das gleiche Zeichen der Nelke findet sich auch auf einem Altarflügel in der Galerie in Donaueschingen (Nr. 14 und 15) mit der Marter der Zehntausend und Christi Abschied von seiner Mutter.*)

Die neue Zeit dagegen vertritt in Bern ein Künstler, welcher als der tüchtigste gelten darf, den der Schweizer Boden überhaupt hervorgebracht hat, das ist Nikolaus Manuel Deutsch. Hochbegabt, aber Autodidakt in seiner Bildung, von Anfang an mit lebendigstem Interesse der Bewegung der Zeit folgend, um dann von ihr ganz fortgezogen zu werden, ist der Künstler in ihm nie ganz zur Reife gekommen und hat später dem Politiker vollständig weichen müssen. Er war als Architekt thätig, er hat für den Holzschnitt gezeichnet, er hat sich in den verschiedensten malerischen Techniken versucht. Nikolaus Manuel wurde gegen 1484 als uneheliches Kind geboren; sein Vater war wahrscheinlich ein Apotheker piemontesischer Herkunft, Emanuel de Alamannia, woher sein Name Nikolaus Emanuel Aleman, welch letzteren Namen er später in „Deutsch" übersetzte. Bis zum Jahre 1509 fehlt jede Kunde über Werke seiner Hand. Das erste Zeugnis seiner künstlerischen Thätigkeit ist eine Zeichnung von 1511 — wahrscheinlich die Skizze für ein Glasfenster. Es stellt Anna selbdritt vor mit der Stifterin im geistlichen Gewand. Die heilige Anna hat ein derbes Matronengesicht,

*) Eine Abbildung der Krönung Mariens in der Sammlung der Wasserkirche in dem Neujahrsblatt der Stadtbibliothek in Zürich 1873; das Wunder des heiligen Eligius ebenda 1784; über den Meister vgl. D. Burckhardt a. O. S. 132 ff.

die beiden Kinder sind von ziemlich blödem Ausdruck, der Mund bei Beiden ist verzeichnet, die Gewandung fällt in überhäuftem knitterigem Faltenwurf nieder; nur die Stifterin ist von sorgsamer und tüchtiger Durchführung; im ganzen zeigt dieses Blatt den Künstler bei ziemlich reifen Jahren noch ganz dilettantisch-unsicher. Dann tritt wieder eine Pause ein, erst aus dem Jahre 1513 ist eine datierte Handzeichnung vorhanden (Basel, Kunstsammlung Nr. 44) und aus dem gleichen Jahre stammt auch die Nachricht von einigen für die Stadt ausgeführten Aufträgen; möglich, daß Manuel schon damals in Italien gewesen ist, da seine nächsten Arbeiten die volle Bekanntschaft mit den Formen der oberitalienischen Renaissance verraten. Das gilt gleich von den beiden Bildern eines Altarflügels in der Galerie in Bern (Nr. 53) — das eine davon mit dem Monogramm des Künstlers — welche Lukas als Marienmaler und die Geburt der Maria darstellen. Die Werkstatt des heiligen Lukas zeigt den spielenden Reichtum oberitalienischer Renaissanceornamentik; auf reich profilierten Tragsteinen befinden sich Putten musizierend oder Inschriftstäfelchen haltend; über den Raum sind Laubgewinde geschlungen. Maria mit dem Christusknaben auf dem Arm steht vor dem heiligen Lukas, der in scharfem Profil genommen sich auf einem mit grünen Kissen bedeckten Sitz niedergelassen hat, im Hintergrund wird in guter Verkürzung ein Farbenreiber sichtbar. Aus dem Fenster blickt man auf ein von Bergen umsäumtes Seegelände. Die Landschaft ist das Schwächste am Bilde; die Bergformen sind steif, zwischen dem Blau der Ferne und dem Braun des Vordergrundes fehlt jeder Übergang. Tüchtig dagegen ist hier das Figürliche und Dekorative und beides weist deutlich auf den Einfluß der Schule von Padua hin. Die Farbe ist frisch, kräftig und harmonisch, was nicht gerade oft bei Manuel der Fall ist. Im Gegensatz zu diesem Bilde ist die Wochenstube von nachlässiger Zeichnung und bunter Färbung. Ausnehmend sorgfältig gemalt ist ein kleines Bildchen der Enthauptung Johannis des Täufers (Basel, Kunstsammlung Nr. 41); das Haupt des Heiligen reicht der Henker der Herodias hin, seitwärts verschwindet ein Büttel mit dem Rumpf desselben. Herodias und die Dienerin sind fein bewegte anmutige Gestalten in elegantem buntem Zeitkostüm, der Henker ist unsicher in der Bewegung. Über der Landschaft Gewitterstimmung. Wenn hier die Farbe von miniaturartiger Feinheit und emailartigem Glanz ist, so steht dazu im schroffen Gegensatz ein Gnadenbild mit der heiligen Anna selbdritt, den Pestpatronen und den Stiftern (Basel, Kunstsammlung Nr. 44), das in Tempera gemalt, einen stumpfen, trockenen und unharmonischen Ton zeigt. Die Anordnung des Bildes ist ganz die des mittelalterlichen Gnadenbildes; dagegen sind die Stifterbildnisse Leistungen eines frischen tüchtigen Naturalisten und die Landschaft mit fernen Schneebergen, grünen Hügeln, einer Ortschaft und stehendem Wasser im Vordergrund, ist hier von echt poetischem Reiz. Zusagender waren dem Weltsinn Manuels populäre Stoffe aus der klassischen Mythologie oder Geschichte, die er allerdings ganz in die Gefühlsweise der Zeit übertrug. Das beweist gleich das köstliche Temperabild: das Urteil des Paris in der Baseler Kunstsammlung (Nr. 40). Paris ist ein flotter Lanzknecht, Venus eine liebenswürdige Dirne und vergnügt über ihren Erfolg, Juno scheint noch Hoffnung zu hegen, Minerva macht ein ärgerliches Gesicht. Noch mehr im Stil der Travestie ist das hart gemalte Temperabild von Pyramus und Thisbe (ebenda) gehalten; Pyramus, wieder ein Lanzknecht, schläft so tief, daß man meint, ihn schnarchen zu hören;

Thisbe, nur mit einem Hemd bekleidet, stößt sich ein gewaltiges Schwert in die Brust. Die phantastische Beleuchtung der Landschaft stimmt gut zu der parodistisch-romantischen Auffassung des Stoffes. Eine Lukrezia und eine Bathseba (ebenda Nr. 42 und 43), ragen durch sorgfältige Ausführung und eigenartige Technik hervor. Die Zeichnung ist schwarz, die Färbung braun mit weißen Lichtern. Die Lukrezia — datiert 1517 — trägt die Modetracht der Zeit, wie denn auf dem Bathsebabilde David in reichster Stutzergewandung erscheint. Im Lukreziabilde zeigt die Umrahmung die üppigsten Renaissanceformen, im Bathsebabilde ist der Brunnen in prunkvollem Renaissancestil aufgebaut. Auch einzelne Bildnisse Manuels sind erhalten; vor allem des Künstlers Selbstbildnis in der Berner Stadtbibliothek und im Berner Museum (Nr. 55); auf letzterem wendet er uns ein blasses, etwas kränkliches Gesicht zu mit stark entwickelter Nase, feingeschnittenem Mund blauen Augen, deren Blick etwas Müdes hat, und spärlichem Bartwuchs. Der Farbe fehlt die Leuchtkraft, der Modellierung die Weichheit. Andere Bildnisse von ihm befinden sich in Privatbesitz, so zwei von 1520 im Besitz der Familie Manuel in Bern. Auch als Wandmaler war Manuel thätig, doch geben da von seinen Werken nur dürftige Kopien Kunde. So malte er 1518 die Fassade des Eckhauses beim Mosisbrunnen; der Gegenstand der Darstellung war die Verführung des greisen Salomo durch Freunde und Weiber zum Götzendienst.*) Das umfassendste und hervorragendste Werk Manuels auf dem Gebiete der Wandmalerei war der große Totentanz, den er zwischen 1517 und 1522 im Berner Dominikanerkloster malte. Es war eine Folge von 46 Bildern. Der Künstler hielt dabei an der mittelalterlichen Auffassung des Totentanzes fest. Zunächst gab er als Einleitung die Darstellung des Sündenfalls, der den Tod in die Welt brachte. Dann führte er die Vertreter der verschiedenen Stände, und zwar in zwei Reihen Kleriker und die Laien gesondert, vor; den Schluß bildete die Todespredigt. Ein starker polemischer Zug ist besonders den Klerikerdarstellungen eigen; so ist z. B. auf der Sänfte, in welcher der Papst getragen wird, die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel und die Ehebrecherin vor Christus abgebildet. Den Mönchen tritt der Tod mit einer Anrede entgegen, in der sie „rißend wölf in eim schafskleid" genannt werden.



Nikolaus Manuel Deutsch: Totentanz. Silberstiftzeichnung (sog. Skizzenbuch). Basel, Museum.

*) Die Malerei wurde 1758 beseitigt. Kopien in Berner Privatbesitz und im Museum in Bern. Über Manuels Fassadenmalereien in Bern, vgl. Vögelin im Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1881 (XIV) S. 112 ff.

Jede Gruppe war von einer Arkade umschlossen, durch welche sich ein Ausblick in die Landschaft öffnete.*)

Zu diesen Gemälden treten, die Individualität des Meisters ergänzend, die zahlreichen Handzeichnungen, viele in Silberstift, einzelne mit der Feder oder mit dem Bleistift hergestellt — manche mit besonderer Sorgfalt auf farbiger Grundierung (gelbrot) mit aufgehöhten weißen Lichtern ausgeführt. Die Stoffe sind zum Teile dem zeitgenössischen Leben, zum Teile der Bibel und Legende entnommen, auch reine Landschaften fehlen nicht. Die religiösen Stoffe sind ganz in das Gewand und die Empfindung der Zeit übertragen, so z. B. die Maria mit dem Kinde, am Fuße einer Säule sitzend, im k. Kupferstichkabinett in Berlin (Federzeichnung weiß gehöht, auf rötlich grundiertem Papier) dann ganz besonders seine klugen und thörichten Jungfrauen (eine der thörichten, als Landmädchen gekleidet und von derber Schönheit, mit der Erläuterung: Es ist verschüt". Nieman kans · Aus — Wyssen" Basel, Kunstsammlung Hdz. U. 10, Bl. 26) — ferner das Kniestück der Herodias in Zeittracht (ebenda Bl. 3). Sehr anmutig ist die Zeichnung eines ganz im Profil genommenen lieblichen jungen „Töchterli" (ebenda, Bl. 27); auch das beliebte Motiv des liebegierigen Alten mit der Dirne ist auf zwei Blättern behandelt (U. 10, Bl. 4 und Hdz. Nr. 46). Von allegorischen Darstellungen seien genannt die der Zeit und der Gerechtigkeit (U. 10, Bl. 5 und Bl. 30). Wie Urs Graf hatte auch Manuel viel Freude an



Nikolaus Manuel Deutsch: Kampf- und Lagerszenen. Silberstiftzeichnung (sog. Skizzenbuch). Basel, Museum.

*) Der Totentanz des Dominikanerklosters wurde schon 1660 gelegentlich einer Straßenerweiterung mit dem Kreuzgang zerstört. Eine im Jahre 1649 angefertigte Aquarellkopie, Eigentum der Familie Manuel, ist im Histor. Museum der Stadt Bern ausgestellt.

Stoffen, die dem Kriegs- und Lagerleben des Lanzknechtes entnommen waren. Zwei besonders sorgfältig ausgeführte Einzelblätter mit Lanzknechtsdarstellungen sind in der Baseler Kunstsammlung, Hdz. Nr. 49 und Nr. 50. Einen sehr großen Raum nehmen Szenen aus dem Lanzknechtleben auch in dem sogenannten Skizzenbuch des Künstlers ein. Es sind das zwölf Holztäfelchen, auf deren beiden Seiten die Zeichnung mit Silberstift entweder aus weißem Grund oder aber hell aus dem schwarzen Grunde herausgearbeitet ist. Es scheint, daß diese Zeichnungen als Vorlagen für Goldschmiedearbeiten gedacht waren, zumal in einzelnen (so z. B. Hdz. Nr. 47) ein wahres Schwelgen in den Renaissanceformen vorhanden ist. Entwürfe für Glasfenster mögen dagegen die prächtigen Wappenhalter in architektonischer Umrahmung und mit weitem Ausblick in die Landschaft gewesen sein (Hdz. Nr. 58 von 1529 und Nr. 51). Die letzten Lebensjahre widmete Manuel fast ausschließlich den Angelegenheiten seiner Vaterstadt als einer der energischsten, thatkräftigsten Wortführer und Sachwalter der Reformation. Diese aufreibende Thätigkeit hat seinem Leben ein frühes Ziel gesetzt; er starb am 20. April 1530. Nikolaus Manuels Begabung war größer als seine künstlerische Ausbildung; daher ist auch besonders in seinen Gemälden die Erfindung, die Anlage des Ganzen bedeutender als die Ausführung im einzelnen, wo Proportionsfehler und Fehler der Perspektive, Verzeichnungen nicht selten sind; auch sein Farbengefühl war ein unsicheres. Überdies war seine Thätigkeit als Maler nur ein kleiner Ausschnitt seines Wirkens; wie schon erwähnt, scheint er früher als Architekt thätig gewesen zu sein denn als Maler; und dazu trat seine Wirksamkeit als volkstümlicher Dichter und als noch volkstümlicherer Politiker. Diese Vereinigung so vieler Fähigkeiten mit Thatkraft, die Frische seiner Natur mit so viel Ernst der Gesinnung, fordert eine noch höhere Bewunderung für den Menschen als für den Künstler heraus, wobei man allerdings das Verletzende, was der Partei-Pasquillant hat, durch die Verwilderung, in welche die religiöse Polemik der Zeit überhaupt geraten war, entschuldigen muß.*) Manuel hinterließ einen Sohn, Hans Rudolph, der 1544 bei Wißheck in Basel als Gehilfe arbeitete; später zeichnete er sich gleich seinem Vater als Dichter und Maler aus. Erhalten von ihm sind einige Holzschnitte und einige Handzeichnungen, in welch letzteren er sich ganz als Nachfolger seines Vaters zeigt; es seien erwähnt ein Entwurf für ein Glasfenster, auf rotem Grund in Sepia mit weißen Lichtern, mit einer Szene aus dem Lanzknechtleben von 1543 (Basel, U. 1, Bl. 65), ein Lanzknecht mit einem Mädchen (ebenda, Bl. 67), dann zwei Lanzknechte als Wappenhalter (ebenda, Hdz. Nr. 143).

In Zürich vertritt den Übergang aus dem 15. in das 16. Jahrhundert **Hans Leu**; er fiel 1531 in der Schlacht bei Kappel, ungefähr 60 Jahre alt. Zwei Künstler haben auf Hans Leu bestimmend gewirkt: Dürer und Grünewald. Dürers Einfluß, durch Holzschnitte und Stiche vermittelt, giebt sich in der Zeichnung, in der Charakteristik kund, von Grünewald muß er mindestens dessen Altarwerk in Isenheim kennen gelernt haben, dem er nun darin nacheifert, durch wirkungsvolle

*) Vgl. C. Grüneisen, Nikolaus Manuel. Stuttgart, Cotta 1837. S. Vögelin in Bautolds Ausgabe von Manuels poetischen Werken (Bibl. älterer Schriften d. deutschen Schweiz II. Frauenfeld, Huber 1878) und Rahn im Repertorium f. K W. III. S. 1 ff. mit dem Lichtdruck der Handzeichnung von 1511.

Lichtphänomene eine starke malerische Wirkung zu erzielen. So erfolgreich that er dies, daß ein so feiner Kenner, wie es der Verfasser des Amerbachschen Inventars war, bei Werken Leus in der Namengebung zwischen Grünewald und Hans Leu schwankte. Das wie es scheint älteste erhaltene Werk Leus sind zwei monogrammierte Altarflügel in der antiquarischen Sammlung in Zürich: Margarethe und Nikolaus, Onophrius und Martin, dann an den Außenseiten die Marter der Zehntausend und die thebaische Legion. Hier zeigt sich der Künstler noch ganz frei von Grünewalds Einfluß; die Heiligengestalten sind tüchtige Durchschnittsarbeiten mit charaktervollen, porträtartigen Köpfen; die historischen Darstellungen dagegen in der Komposition zerfahren und in der Ausführung handwerksmäßig. Das Kolorit ist von warmem bräunlichem Ton. Vorgeschrittener ist eine aus dem Kloster Rheinau stammende monogrammierte Kreuzschleppung (bei dem brit. Konsul H. Angst in Zürich). Die Auffassung des Hergangs ist eine sehr derbe: ein geharnischter Kriegsknecht reißt mit der Linken den niedergesunkenen Christus an den Haaren empor, während er mit der Rechten zum Schlag mit einer Holzkeule ausholt. Aber die Landschaft weist schon auf eine entwickeltere malerische Empfindung hin; zunächst bebuschtes Hügelland, dann Schneeberge, die in den dunkelblauen, weißbewölkten Himmel hineinragen. Die Farbe des Bildes ist kräftig und im ganzen harmonisch gestimmt. Unverkennbar waltet der Einfluß Grünewalds in dem Hieronymusbild in der Baseler Kunstsammlung (Nr. 38). Der knieende Hieronymus ist von derbem Schlag aber tüchtig charakterisiert, der Löwe etwas unbeholfen und steif. Das Wichtigste ist die Landschaft, deren Mittel- und Vordergrund auch in den Motiven an Grünewalds „Heilige Nacht" erinnert. Auch die Behandlung des Baumschlags hat hier Leu Grünewald abgesehen. Im Mittelgrund Felsen mit Burgen und Wald. Den Hintergrund schließen Bergwände ab, auf welchen das blaßrötliche Licht der Dämmerung liegt. Auch mythologische Bilder hat Hans Leu gemalt, so Kephalus und Prokris in phantastischer, ganz in weißes Licht getauchter Landschaft (Basel, Kunstsammlung, Nr. 39) und Orpheus, die Tiere durch die Macht der Musik bezwingend, die sich alle um ihn sammeln, monogrammiert und datiert 1519, (Basel, Kunstsammlung, im Direktionszimmer), ein Bild, das wieder im Bau der Landschaft und in der Beleuchtung derselben unmittelbar an den Isenheimer Altar gemahnt. Einzelne Zeichnungen des Künstlers, gleichfalls in der Kunstsammlung in Basel, zeigen bald einen innigern Anschluß an Grünewald, bald an Dürer, während in den Holzschnitten Leus der Einfluß Dürers maßgebend blieb.*)

In die vorgeschrittenere Zeit des Jahrhunderts gehört die Thätigkeit des **Hans Asper**, der 1499 in Zürich geboren ward und ebendort 1571 starb. Er war Stadtmaler; als solcher hatte er die Bemalung der Schilde und Fahnen, die Wappen auf Türmen und Thoren zu besorgen. Von solchen Arbeiten sind noch die Löwen mit Schild und Panier am Schloßthor der Kyburg von 1556 erhalten. Er malte auch Schlachtenbilder, wie das der Schlacht von Dornach für Solothurn und gleichfalls für diese Stadt das Bild von Solothurn aus der Vogelperspektive. Wenn man hört, wie gründliche Vermessungen er bei Herstellung des letzteren Bildes vornahm, und wie

*) Ganz in Dürers Art z. B. die Ruhe auf der Flucht (Basel, Kunstsammlung, Hdz. Nr. 42), ganz in Grünewalds Art ist dagegen eine Landschaftsskizze (ebenda U. 6, Bl. 21).

sorgsam er das Schlachtbild in Bezug auf stoffliche Treue vorbereitete, so bekommt man Achtung vor seiner Gründlichkeit, aber man vermutet auch, daß ihm die eigentlich schöpferische Kraft und der Schwung der Phantasie mangelte. Das bestätigen auch die Bildnisse, auf welche das Urteil über den Künstler heute ausschließlich gewiesen ist.*) Am bekanntesten wurde sein Bild Zwinglis, das er allerdings erst nach dem Tode des Reformators malte (Zürich, Stadtbibliothek); aus dem Jahre 1549 stammt das Bild der Tochter Zwinglis, der Regula Gwalter mit ihrem siebenjährigen Töchterchen (ebenda); aus dem Jahre 1538 besitzt das Künstlergütli in Zürich die Bildnisse des Herrn Escher, des Landvogts Holzhalb und der Frau des Holzhalb, die Hund und Katze auf dem Schoß hält. Dem Jahre 1549 entstammt das lebensgroße Bild des Feldhauptmanns Fröhlich und dann dessen Brustbild als Gegenstück zu dem seiner Frau (in Solothurn); aus dem Jahre 1560 rührt das Bildnis des Peter Martyr Vermigli her, der seit 1556 Professor der Theologie in Zürich war (South Kensington Museum, Nat. Porträt Gallery). Von nicht bezeichneten Bildnissen, die mit mehr oder minderem Recht Asper zugewiesen werden, sei hier abgesehen. Die Auffassung des Hans Asper erinnert trotz der vorgeschrittenen Zeit an die Bildnismaler des 15. Jahrhunderts. Er zeichnet bestimmt und sorgfältig, aber seine Umrisse sind hart und bei eingehender Modellierung fehlt seinen Formen doch die Rundung. Mehr Nutzen hat er von dem malerischen Fortschritt des 16. Jahrhunderts gezogen; öftere Anwendung von Lasuren giebt seinem Kolorit, das im ganzen einen lichten Ton zeigt, etwas Transparentes, Leuchtendes. Seine beiden Söhne Hans und Rudolph waren gleichfalls als Bildnismaler thätig, und manches Werk, das die Überlieferung mit dem Namen des Vaters verband, mag diesen angehören.**)

Wie die Schweiz haben auch die österreichischen Alpenländer keine Meister im sechzehnten Jahrhundert hervorgebracht, welche kräftige Spuren in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei hinterlassen hätten. Tirol ging auch jetzt wieder voran, aber ein Meister von der Gewalt des Michael Pacher fehlte dem sechzehnten Jahrhundert. Im übrigen blieb die künstlerische Richtung — besonders bei der Pusterthaler Schule — in Kraft, welche von Pacher ihren Ausgang genommen hatte:

*) Ein großes Altarbild mit der Anbetung der Könige im Münster in Konstanz wurde vor kurzem auf Grund des Monogramms für Hans Asper in Anspruch genommen (Kunstchronik XXIII, 1888, Sp. 673).

HAP

Die Komposition ist sehr gedrängt, die Verhältnisse der Figuren sind eher gedrungen als schlank. Die Männer sind breitnackig, kurzhalsig; auch Maria ist von sehr kräftigen vollen Formen. Die breiten Köpfe sind sehr fein modelliert. Den Hintergrund bildet Trümmerwerk, aus welchem eine Baumkrone emporragt. Oben Engelsglorie. Das Kolorit ist sehr vorgeschritten, im ganzen von tiefer Haltung; das kräftige Helldunkel ist nur nicht klar genug für die Deutlichkeit der Formen. Die Fleischfarbe ist braun mit violetten Schatten. Ein künstlerischer Zusammenhang zwischen diesem Bilde und den Bildnissen Aspers ist nicht vorhanden. Wenn der Maler des Konstanzer Bildes dem Hans Asper an Feinheit des Formensinns nicht voraus war, so war er ihm doch weit in der weichen Modellierung, in der malerischen Behandlung voraus; man möchte eher auch hier an einen Augsburger oder an einen Künstler der Bodenseeschule denken.

**) Über Hans Asper vgl. Woltmanns und Vögelins Artikel in Meyers Künstlerlexikon II, S. 331 ff.

runde plastische Herausarbeitung der Gestalten, durch tüchtige Kenntnis der Perspektive unterstützt, und dazu nicht ohne Gegensatz wahrhaft malerische Behandlung des Landschaftlichen, dessen Wirkung hauptsächlich darin gesucht wird, die scharf beobachteten Beleuchtungsphänomene der Hochgebirgswelt in allem Zauber des Lichtes und der Farbe wiederzugeben. Die Innthaler Schule hat ihren bedeutendsten Vertreter im Innsbrucker Sebastian Scheel. Sein Hauptwerk, ein Altarblatt mit der heiligen Sippe im Ferdinandeum in Innsbruck (Nr. 77), ist vom Jahre 1517. Den Mittelpunkt der Komposition bilden Maria, Anna und das Jesuskind; um sie gruppieren sich die Frauen und Männer der Verwandtschaft mit den Kindern. Frauen und Männer haben bildnisartig individualisierte Köpfe, nicht schön aber von lebensvollem Ausdruck. Der Typus ist breit, kurz, die Kinnladen etwas vorgeschoben. Das Architektonische ist in Renaissancestil gehalten; die Landschaft zeigt das alte Innsbruck im Hintergrund. Die Farbe ist von leuchtendem Schmelz; Schillerfarben von Grün, Rosa, Gelb sind mit Vorliebe angewendet; die Musterung der Damastgewänder ist mit Gold angegeben. Der Fleischton ist graurötlich mit aufgesetzten weißen Lichtern. Der Himmel strahlt in lichtem Blau, gegen den Horizont zu säumen ihn weiße Wölkchen. Dieselbe Sammlung besitzt eine zweite Darstellung der heiligen Sippe (Nr. 76) von Sebastian Scheel, in welcher nur die Anordnung von der in dem früheren Bilde etwas abweicht; Anna hält hier Maria, diese das Christuskind auf dem Schoße; um sie herum gruppieren sich die heiligen Frauen, hinter diesen stehen die Männer im Halbkreis geordnet, im Vordergrund spielen die Kinder. Die koloristischen Eigenheiten sind die gleichen wie am vorgenannten Bilde. Eine dritte Darstellung der heiligen Sippe, welche ebenfalls die Handzüge des Meisters zeigt, befindet sich in der Galerie in Augsburg (Vorzimmer).*) Der Spätzeit des Meisters gehört eine mit SB. S. 1544 bezeichnete Auferweckung des Lazarus im Ferdinandeum in Innsbruck an. Der Meister mag damals hoch an Jahren gewesen sein, denn in Kolorit und Zeichnung zeigt sich ein Nachlaß an Kraft. Die Köpfe sind typischer, die Bewegungen lahm, das Kolorit von kühlem Ton. Ein anderer Innsbrucker Meister, Paul Dax, geboren 1503, gestorben 1561, hat seinen Ruf hauptsächlich durch seine Glasgemälde für die Hofkirche zu Innsbruck gewonnen. In seiner späteren Zeit wandte er sich ganz der Baukunst zu. Ein Studienblatt im k. Kupferstichkabinett in München (mit einzelnen Heiligen), zeigt ihn stark unter Dürerschem Einfluß. Sein Selbstbildnis — als Lanzknecht — im Ferdinandeum in Innsbruck dagegen strebt venezianischer Färbung nach.

Stärker treten die für die Tiroler Malerei als charakteristisch bezeichneten Eigenheiten wieder bei der Pusterthaler Schule hervor. Nicht der hervorragendste, aber doch ein tüchtiger Vertreter dieser Schule ist jener Andre Haller, von dem sich aus dem Jahre 1522 ein Altar — in der Mitte zwei heilige Bischöfe, auf den Flügeln der heilige Rochus und der heilige Sebastian — im Ferdinandeum in Innsbruck befindet

*) Wenn, wie H. Semper annimmt, auch die Darstellung der heiligen Sippe in Schloß Tratzberg in Tirol auf Scheel zurückführt, so würde diese eine Berührung des Künstlers mit der Ulmer Schule — besonders der Art Schaffners vermuten lassen. Vgl. H. Semper, Die Gemäldesammlung des Ferdinandeums in Innsbruck im Boten für Tirol und Vorarlberg, 1885, bes. Nr. 133 und 137.

(Nr. 35). In der Auffassung und Stilisierung, aber auch in Äußerlichkeiten, z. B. den Blattguirlanden, giebt sich der mittelbar fortwirkende Einfluß der paduanischen Schule zu erkennen. Zwei Flügel von einem anonymen Meister in der Sammlung des Seminars zu Freising, mit dem heiligen Oswald und Martinus, dem heiligen Nikolaus und Virgil, die schon in den dargestellten Heiligen auf Süd-Tirol als Ursprung weisen, stimmen in Stil und Behandlung mit den Tafeln Hallers überein; aber statt des Goldgrundes erscheint hier eine magisch beleuchtete Gletscherlandschaft, Eisriesen, die sich in dem tiefen und doch so leuchtenden Blau des Himmels verlieren. Zwei kleinere Flügel mit dem heiligen Florian und dem heiligen Georg, dann zwei heiligen Bischöfen in derselben Sammlung gehören dem gleichen Meister an und zeichnen sich durch die gleiche stimmungsvolle Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes aus. Gleichfalls ein Vertreter der Pusterthaler Schule ist der Monogrammist M. R., von welchem die Sammlung in Schleißheim (Nr. 100 und 101) eine Wochenstube und eine Heimsuchung Mariens besitzt. In der Wochenstube fesselt zunächst die Lauterkeit und Naivität der Empfindung; es ist ein liebenswürdiges Motiv, wie Anna den Kopf des neugebornen Kindes in die Hände faßt und ihm prüfend in die Augen schaut; mit den Vorzügen der Schule hängt zusammen die plastische Rundung der Gestalten, die treffliche Perspektive des geschlossenen Raumes, die meisterhafte Behandlung des Helldunkels; in der Heimsuchung ist dann wieder die Landschaft von hohem Reiz der Stimmung. Sollte der Monogrammist M. R. identisch sein mit jenem Martin Reichlich, der 1508 die von Fritz Lebenbacher begonnene Restauration der Wandgemälde auf Schloß Runkelstein (S. S. 199) zum Abschluß brachte, so würde dies nur erhärten, daß Martin Reichlich trotz Innsbrucker Abstammung doch ganz in die Richtung der Pusterthaler Schule geriet, wie denn auch die Schleißheimer Bilder aus Neustift bei Brixen stammen.*)

Für Salzburg fehlt es auch in diesem Zeitraum nicht an Malernamen, nur fehlen die Werke, die sich mit diesen zuverlässig in Beziehung setzen lassen. Gewiß aber schuf in dieser Zeit in Salzburg kein Meister, dessen Werke an die Bedeutung jener des Meisters von Großgmain herangereicht haben.**) Wien war damals noch nicht der Mittelpunkt gelehrten oder künstlerischen Lebens des Reiches; unter den Künstlern, welche Maximilian beschäftigte, war Augsburg, Nürnberg, Memmingen, Straßburg vertreten, aber nicht Wien. So ist im sechzehnten Jahrhundert noch weniger von einer Wiener Schule zu sprechen als im fünfzehnten. Immerhin besaß Wien in Jakob Seisenegger einen tüchtigen Bildnismaler. Seisenegger ist 1505 geboren; seit 1503 war er Hofmaler Ferdinands, in dessen Diensten er auch verblieb, als ihn Karl V. in die seinen mit 200 Goldgulden Jahresgehalt ziehen wollte. In seinem Alter hat er mit Sorgen zu kämpfen gehabt; er starb in Linz 1567. Er muß außerordentlich fleißig gewesen sein, zählt er doch 28 Bilder auf, die er allein von 1530 bis 1535 für seinen Herrn ausgeführt hätte. Seine frühen Bildnisse, die erst gemach wieder an das Tageslicht treten, sind von lebendigem Ausdruck, richtiger, hie und da etwas harter Zeichnung, eingehender Modellierung, in der Farbe kühl und klar; später

*) Vgl. Jahrb. d. Kunstsamml. d. a. h. Kaiserhauses I, pg. 187 und III, S. XXXII, n. 2615.

**) Vgl. Sighart in den Mitteil. d. k. k. öst. Zentral-Kommission 1866 (XI) S. 65 ff.

suchte er die Breite der Auffassung venezianischer Meister zu erreichen, wurde aber dabei flau in der Formengebung, unbestimmt in der Modellierung und flüchtig in der Behandlung. Von Bildnissen Seiseneggers seien die Kaiser Ferdinands I. und seiner Gemahlin Anna mit ihren zwei kleinen Söhnen in der Ambraser Sammlung (Porträtsaal Nr. 7 und 8) in Wien hervorgehoben; das Bildnis eines Grafen Christoph Magnus von .... burg mit des Künstlers Monogramm bezeichnet befindet sich im Museum in Weimar (Nr. 24), andere Bildnisse in der Wiener Hofburg.*)

Der Nordosten Deutschlands blieb wie im 15 Jahrhundert so auch im 16. auf die Entwicklung der Malerei ohne Einfluß; selbst auf sächsischem Boden, wo die Plastik am Ende des fünfzehnten und in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts Schöpfungen eigenartigen Charakters und unbedingten künstlerischen Wertes hervorbrachte, fehlten die eingebornen Maler, welche sich über bloß handwerksmäßigen Betrieb ihrer Kunst erhoben hätten. Es war ein eingewanderter fränkischer Künstler, welcher allein hier schulbildend auftrat und in den besten seiner Werke mit den im Süden Deutschlands schaffenden Meistern in Wettbewerb treten konnte. Dieser Künstler war Lukas Cranach d. Ä. Sein Name ist so populär geworden wie der Dürers und Holbeins, welchen ihn doch weder seine Begabung, noch, man möchte sagen, die künstlerische Sittlichkeit gleichstellt. Dabei ist es nicht leicht, ihm gerecht zu werden; für den Künstler, der schon in seinen kräftigsten Jahren hinter sich selbst zurückblieb und zum Fabrikanten wurde, der, während noch alle Quellen schöpferischen Lebens in ihm sprangen, sich selbst wiederholte und der Manier diente, tritt der Mensch und der bürgerliche Charakter ein, der mutige Mit- und Vorkämpfer der Reformation und der treue opferfähige Freund der Reformatoren.

Lukas Müller — das ist der Familienname — wurde zu Cronach in Oberfranken 1472 geboren.**) Schon 1504 wurde er als Hofmaler des Kurfürsten Friedrichs des Weisen nach Wittenberg berufen. Vier Jahre später erhielt er den Wappenbrief in Anerkennung seiner Kunst, aber auch seiner Redlichkeit und der angenehmen und gefälligen Dienste, die er dem Kurfürstlichen Hause oftmals williglich gethan.***)

---

*) Über Seisenegger vgl. Birk in den Mitteilungen d. C. C. 1864 (IX) S. 70 ff und E. v. Engerth in der Zeitschrift für bildende Kunst X (1875) S. 153 ff. Im Gebetbuch Kaiser Ferdinands in der Ambraser Sammlung (Ms. Nr. 23) findet sich das Miniaturbildnis der Kaiserin Anna, monogrammiert und mit dem Datum 1544 versehen, eingeklebt. Dieses Brustbild im Gebetbuch entspricht dem oberen Stück der ganzen Figur auf dem großen Ölgemälde Nr. 7 im Porträtsaal (im Gegensinne) und scheint so auf die Benennung der beiden Ölbilder mit von Einfluß gewesen zu sein, die im übrigen, wie mir die Herren Dr. Ilg und Dr. Frimmel mitteilen, nicht ohne Vorbehalt geschehen ist.

**) Für den früher angenommenen Familiennamen Sunder ist in neuester Zeit wiederum Lindau eingetreten. Vgl. M. B. Lindau, Lukas Cranach. Ein Lebensbild aus dem Zeitalter der Reformation. Leipzig, Veit & Co. 1883. Die noch immer beste und vollständigste Monographie über Cranach ist: Chr. Schuchardt, Lukas Cranach d. Ä. Leben und Werke. 3 Bde. Leipzig, Brockhaus 1851—1871.

***) In dem Wappen durfte er führen, ein schwartz Schlangen, in der myth zween schwartz Fledermaus-Flügel, auf dem Heubt ein rote Cron umb in dem Mund ein golden Ringlein, darinnen ein Rubynsteinlein. Vgl. den Wappenbrief bei Lindau, a. O. S. 48 ff. Mit der geflügelten Schlange zeichnete der Künstler seine Bilder auch schon vor 1508; nach 1537 wird die Schlange meist mit liegenden Flügeln gezeichnet, früher trägt sie aufgerichtete Flügel.

Friedrich der Weise war ein eifriger Bauherr, Freund jeglicher Kunst und von echter Religiosität. In Wittenberg war sein Werk die Stiftskirche, für die er den großartigen Reliquienschatz (Heiltum) zusammenbrachte, aber auch die Universität, an welcher Luther sein Reformationswerk begann. Im Sommer 1509 ging Cranach als Abgesandter des Kurfürsten nach den Niederlanden, um dort den Huldigungsfeierlichkeiten, die für den Enkel Maximilians, Karl, vorbereitet wurden, beizuwohnen. Schon bevor Cranach in Wittenberg sich seßhaft machte, hatte er sich in Gotha verheiratet und zwar mit der Tochter eines dortigen Patriziers, Barbara Brengbier. Im Jahre 1513 erwarb er in Wittenberg das stattliche Haus an der Ecke des Elbgäßchens und des Marktes, und dazu 1520 die von dem ersten Rektor der Universität Dr. Martin Pollich gegründete Apotheke; schließlich steigerte er seine Erwerbsfähigkeit noch durch die Einrichtung einer Buch- und Papierhandlung. Er wurde wohlhabend, die Stadt betrachtete ihn als einen ihrer angesehensten Bürger. Zeugnis dafür, daß er 1519 zum Kämmerer des Rates, 1537 dann zum erstenmale und 1540 zum zweitenmale zum Bürgermeister der Stadt gewählt wurde. Fest und tapfer stand Cranach von Anfang an zur Sache Luthers, dessen volles Vertrauen er schon vor der Reise nach Worms genoß. Auch persönlich verband sie eine allen Wechselfällen des Lebens Stand haltende Freundschaft. Cranach gehörte zu den Trauzeugen Luthers, Luther hatte bei einem Kinde Cranachs Patenstelle vertreten. Als Cranachs Lieblingssohn Johannes Lukas, welchen der Vater zur Vollendung der künstlerischen Ausbildung nach Italien geschickt hatte, in Bologna 1536 plötzlich starb, da hatte Luther vor allen die Gewalt zu sprechen: Lieber Meister Lukas, halt stille! — Gesinnungsfestigkeit und Treue sind die hervorstechenden Charakterzüge Cranachs; so hat er auch tapfer zu seinen Gönnern und Herren gehalten. Als das Kriegsglück gegen den Kurfürsten Johann Friedrich entschied (1547), wandte sich Cranach fürbittend an Karl V. und folgte diesem dann (1550) in die Gefangenschaft nach Augsburg und Innsbruck, nachdem er sein Haus in Wittenberg bestellt, bei dem er nun bis zu dessen Freilassung verblieb. Mit dem freigelassenen Kurfürsten zog er am 26. April 1552 in Weimar ein und hier starb er am 16. Oktober 1553, einundachtzig Jahre alt. Seit 1541 war Cranach verwitwet. Er hinterließ drei Töchter und einen Sohn, der die Werkstätte des Vaters fortführte und auch dessen Nachfolger in der Gunst der Mitbürger und des Hofes wurde.

In dem an Cranach gerichteten Briefe, welchen Scheurl der Veröffentlichung seiner akademischen Festrede — gehalten am 11. November 1508 in der Stiftskirche zu Wittenberg — vorsetzte, heißt es u. a.: Das aber kann ich nicht unerwähnt lassen, daß du von allen wegen der bewunderungswürdigen Schnelligkeit gelobt wirst, womit du malst und womit du nicht bloß den Nicomachus und den Marcia, sondern alle Maler übertriffst, und welche Schnelligkeit du dir, wie ich glaube, durch unabhängiges Studium und angestrengten Fleiß angeeignet hast ... So viel ich sehe, bist du auch, ich will nicht sagen keinen Tag, nein vielmehr nicht eine einzige Stunde müßig, immer ist der Pinsel zur Hand." Die Schnelligkeit der Hand „rühmt" also Scheurl schon dem jugendlichen Cranach nach, immerhin aber zeugen seine Werke fast bis gegen 1520 neben technischer Vollendung noch von starkem, persönlichem Charakter und sind nicht ohne einen Zug von Größe. Die Jugendentwicklung Cranachs liegt im Dunkel; jenseits des Jahres 1504 ist kein Werk des Künstlers bekannt, und doch zählte Cranach damals bereits







L. Cranach d. Ä.: Ruhe auf der Flucht.

München. Bei Dr. Fiedler.



32 Jahre und zeigte er sich in der That in jener Zeit bereits voll entwickelt und auf der Höhe seiner Kraft. Dürersche Züge fehlen nicht ganz den frühesten der von ihm bekannten Werke, dazu hie und da in der Charakteristik und in der Behandlung der Vegetation ein Anklang an Grünewald, mit welchen beiden Künstlern er ja aber gleichaltrig gewesen ist. Wahrscheinlich war sein Vater selbst sein erster Lehrer und dann hat die Wanderschaft ihn mit den hervorragenden fränkischen, vielleicht auch oberrheinischen Werkstätten bekannt gemacht.

Das früheste bezeichnete Bild Cranachs ist, wie schon erwähnt, von 1504 — es stellt die Ruhe auf der Flucht vor (im Besitz von Dr. Fiedler in München). Kein Werk zeigt den Künstler feuriger und frischer als dieses. Gleich in der Charakteristik. Wohl hat der Typus der Maria schon den für Cranach bezeichnenden Frauentypus: das kleine Kinn, die etwas breite Nase, die etwas vorgewölbte überhohe Stirne, aber die Augen blicken lebendig, der Mund ohne grimassierendes Lächeln scheint sprechen zu wollen, und statt koketter Hübschheit liegt jener Reiz über dem Gesicht, welchen die Seele verleiht. Joseph hat echt Cranachsches Gepräge; eine eher gedrungene als schlanke Gestalt, mit kurzem Kopf, der Schädel dabei stark ausgewölbt und dem kurzen, am Kinn auseinander geteilten Backenbart. Die spielenden und musizierenden Engelknäbchen sind so köstliche Kerlchens, wie sie nur je die Italiener geschaffen haben. Die Farbe ist leuchtend, ja glühend — doch fehlt ihr der lackartige Glanz der Werke der späteren Zeit. Ein so frisches, jugendliches Leben durchströmt dieses Werk, so viel künstlerischen Ernst zeigt seine Ausführung, daß es den Durchschnittswerken Cranachs fast fremd gegenübersteht und erst allmählich bekannte Züge der Künstlerhandschrift deutlich werden. So schrieb auch Friedrich Preller: Ich habe es (das Bild) wiederholt gesehen und obgleich man stellenweise an Lukas Cranach erinnert wird, kann ich es doch nicht dafür erklären, weil die Charaktere durchaus anders sind, und eine bei ihm nicht gesehene Schönheit das Ganze durchströmt. Später habe ich mich immer mehr überzeugt, daß es wirklich Cranach ist.*) Für die nächsten Jahre sind Holzschnitte bessere Zeugen seiner Entwicklung, als zweifelhafte Gemälde, die ihm zugeeignet werden. Nur Wichtigstes sei hier erwähnt. Dem Jahre 1506 gehören u. a. Michael der Seelenwäger (B. 75), der heilige Georg (B. 67), Maria Magdalena (B. 72), die Versuchung des heiligen Antonius (B. 56) und Venus mit Amor (B. 113) an; dem Jahre 1508 das Parisurteil (B. 114), dem Jahre 1509 ein heiliger Hieronymus in der Landschaft (B. 63) und die sitzende Abigail (B. 122), bald darnach muß auch die Apostelfolge und Christus und Paulus entstanden sein (B. 23—36).**) Alle diese Blätter zeigen einen freien, großen Formensinn; nichts Weichliches, Geziertes, ein energischer, doch gezügelter Naturalismus zeichnet seine männlichen und meist auch seine weiblichen Gestalten aus. Wie strack und fest steht der heilige Georg da, und von wie großem Zug sind die Apostel mit den charakteristischen Köpfen, der schwungvollen Gewandbehandlung und der sorgfältigen eingehenden Modellierung des Nackten (Hände und Füße von breiter Form). Hier findet sich auch vereinzelt ein Anklang an Grünewald, so in der Gestalt des Johannes in der Apostelfolge. Auch die Frauen

*) Vgl. Chr. Schuchardt, III, S. 190.

**) Jedenfalls vor 1516. Vgl. Schuchardt a. O. II, S. 218.

sind fest und kräftig geformt, die Büste voll, das Oval etwas gerundeter als später, doch mit dem charakteristischen kleinen, ein wenig vorgeschobenen Kinn und dem vollen runden Mund. In der Versuchung des Antonius giebt sich eine Phantastik kund, welche der Grünewalds nicht ferne steht. Von datierten Bildern ist zunächst die mit L. C. und dem Schlänglein bezeichnete große Venus mit Amor von 1509 in der Eremitage in Petersburg zu nennen, ein Bild, das in dem frischen Naturalismus der Auffassung, der Plastik, der Modellierung, der kräftigen Färbung der „Ruhe auf der Flucht" von 1504 noch sehr nahe steht. Daran schließt sich seit 1512 eine Reihe von Madonnen, die alle noch etwas von dem freien, breiten Stil der Holzschnitte dieser Zeit an sich haben.*) So vor allem die Maria mit dem Kinde von 1512 in der Münchener Pinakothek (Nr. 270), genannt die Madonna mit der Traube; der anmutige, kräftige Kopf ist von dem niederflutenden goldenen Haar umgeben; sie trägt ein rotes Kleid und blauen Mantel — den Hintergrund schließt eine purpurfarbene Draperie ab, die zwei Engel halten. Dieser Madonna verwandt ist die Madonna am Weinspalier in der Eremitage in Petersburg, wogegen eine etwas spätere Madonna unter dem Apfelbaum in poetisch ausgeführter Landschaft in der gleichen Sammlung einen viel feiner und dabei individuell durchgeführten Typus zeigt, der sonst bei Cranach nicht wiederkehrt. Dann folgt das herrlichste von allen Madonnenbildern, das in der Pfarrkirche in Innsbruck, wahrscheinlich von 1517; das Oval Marias zugespitzter, als das der Madonna mit der Traube, aber das Gesicht belebt von der zärtlichen Empfindung, welche das entzückend lebendige Kind in ihr hervorruft. Maria trägt hier ein blaues Kleid und einen roten Mantel; die Flut des goldenen Haares deckt zum Teil ein ganz dünner durchsichtiger Schleier.**) Nahe dem Innsbrucker Bilde stehen die Madonnenbilder im Museum in Darmstadt (besonders das Nr. 243, etwas später Nr. 249) und in der Kunsthalle zu Karlsruhe (Nr. 108), beide haben als Hintergrund Landschaft; im Karlsruher Bild verbindet sich damit reichere Architektur (eine Stadt am Wasser, eine Burg auf einem Felsen), die an die Art Altdorfers erinnert. Unter einem Baum in hübscher Landschaft sitzt auch die Madonna von 1518 (im Besitz des Großherzogs von Weimar), deren feines Gesicht, mit einem koketten, liebenswürdigen Lächeln auf den Lippen, etwas befremdend anmutet. Zum mindesten ein Werkstattbild dieser Zeit ist die Maria mit dem Kinde, vor einem grünen, von zwei Engeln gehaltenen Vorhang im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. (Nr. 86). Vorgreifend sei endlich auch hier gleich das kleine Rundbild einer Madonna von 1525 in der Münchener Pina-

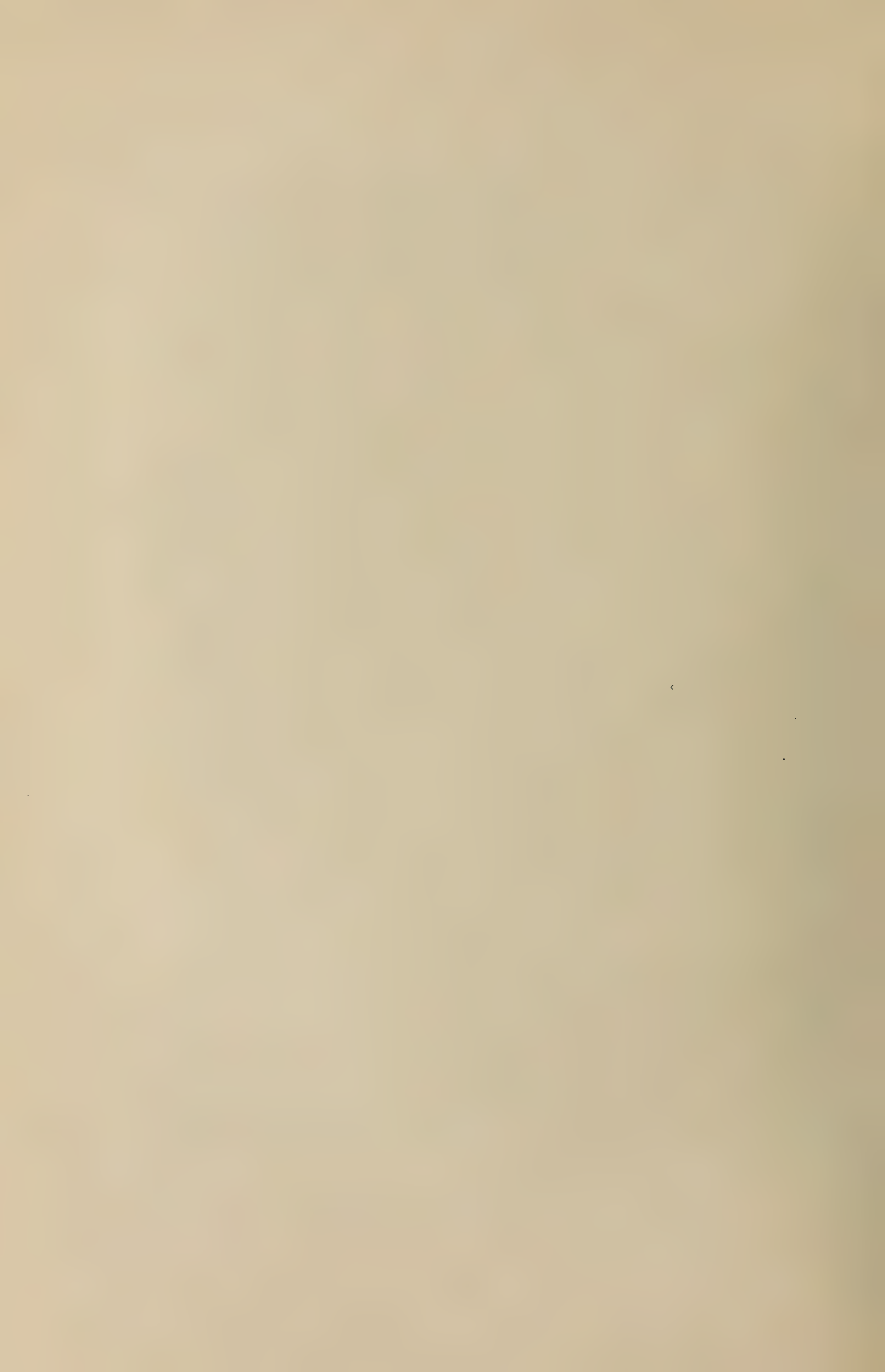
---

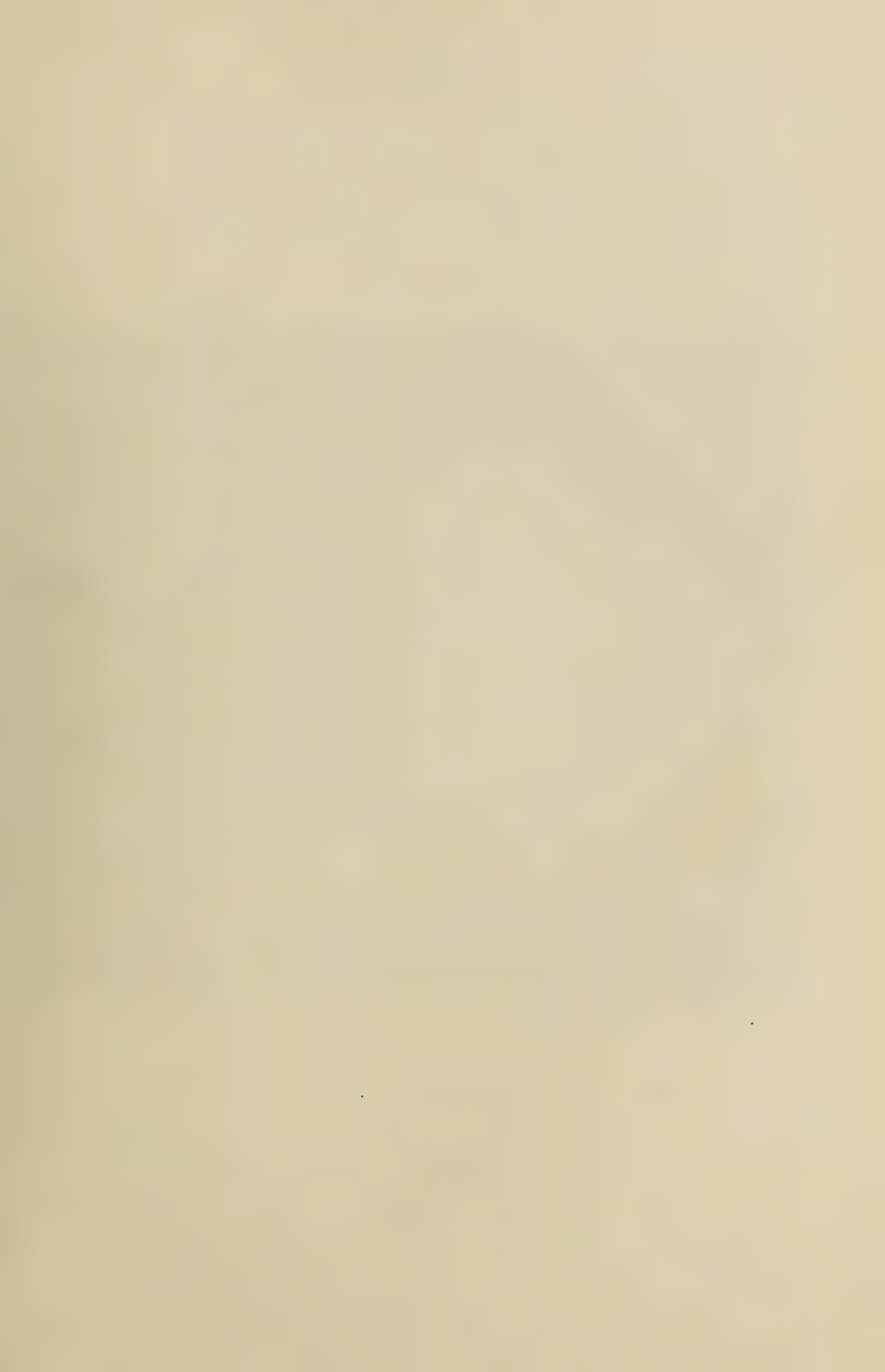
*) Die große Tafel mit den vierzehn Nothelfern von 1505 in der Sammlung der Marienkirche zu Torgau, die Cranach zugeeignet wird (auch L. Scheibler hält sie für echt), kenne ich nur nach einer Photographie und wage darnach nicht ein bestimmtes Urteil zu fällen. Bemerken möchte ich höchstens, daß sie zwar großzügig ist, mir aber für Cranach zu derb erschien. Ein Jüngstes Gericht in der Johanneskirche zu Neustadt an der Orla, gemalt von 1511 auf 1512, soll zwar nach einer gleichzeitigen Urkunde von Cranach selbst gemalt sein, ist aber nach L. Scheiblers eingehender Prüfung in der That nur ein ganz untergeordnetes Werkstattbild.

**) Das Bild kam als Geschenk des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen an Erzherzog Leopold von Österreich, sein Sohn Erzherzog Ferdinand Karl schenkte es 1650 der Stadtgemeinde von Innsbruck. Es ist das populärste Bild Cranachs geworden, da es in Hunderten von Kopien in Tirol und den angrenzenden Alpenländern verbreitet ist. Als Gnadenbild von wunderwirkender Kraft wird es auch noch heute verehrt.



Madonna mit der Traube. Von Lukas Cranach d. Ä.
München, Pinakothek.



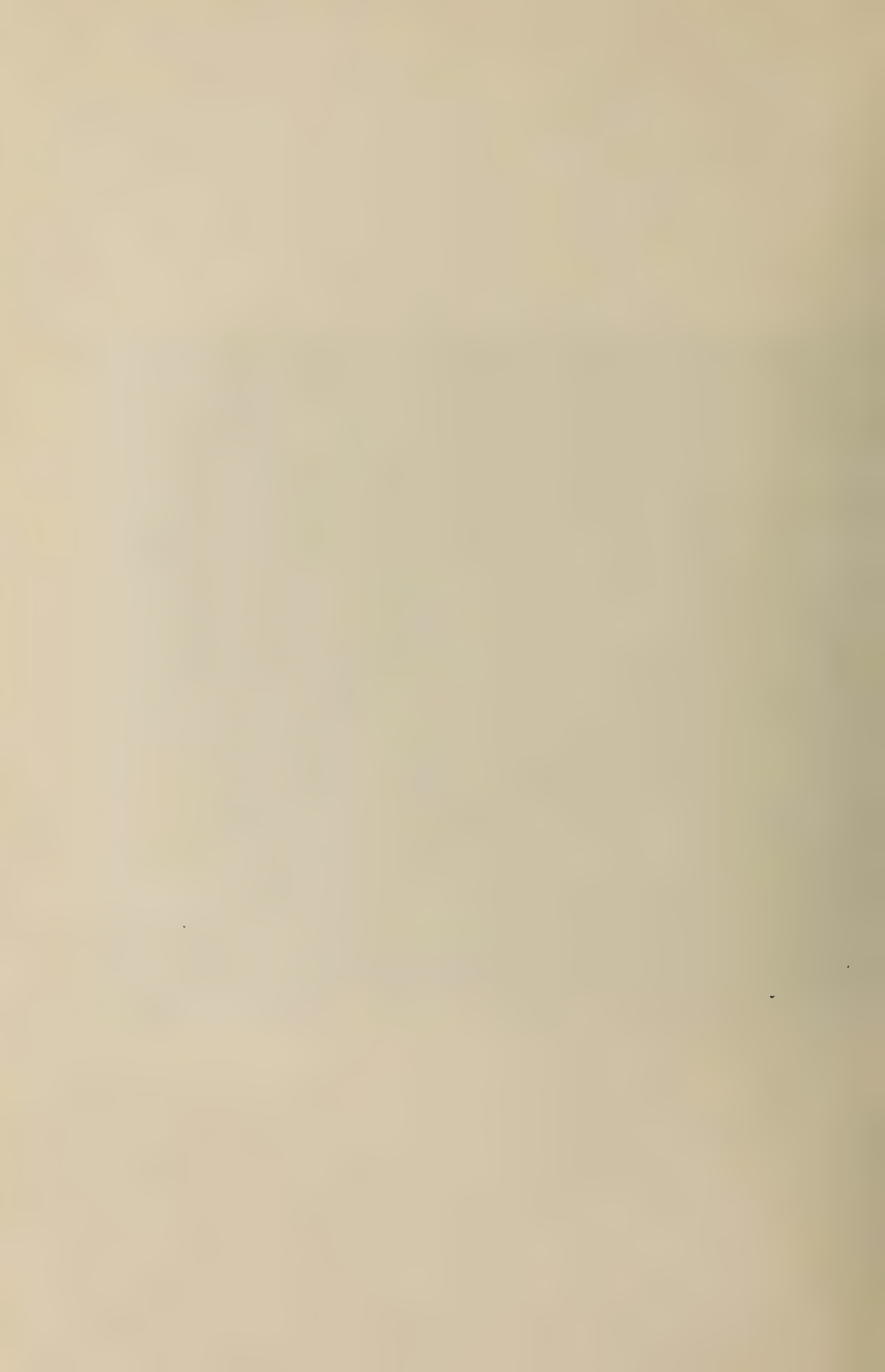



PATRI·OP·HENRICVS·SCHMITBVRG·LIPZESIS·IVRIVM·DOCTOR·FIERI·FECIT·AN·AB·INCAR·DO·M·D·XVIII·
MISERACIONES·EIVS·SVPER·OMNIA·OPERA·EIVS·PSALMO·144·
SANCTVS·DOMINVS·DEVS·SABA
SANCTVS·DOMINVS
SALVACIO EX AGNO



Lucas Cranach d. Ä.: Sterbescene.

Leipzig, Städtisches Museum.



kothek (Nr. 272) genannt; im Motiv dem Innsbrucker Bilde nahe stehend, von zarter Durchführung. Dem Jahre 1515 gehört das Doppelbild des heiligen Hieronymus und des heiligen Leopold von Österreich in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1476) an, dem folgenden Jahre die sehr schön und weich gemalte Vermählung der heiligen Katharina im gotischen Hause zu Wörlitz und dem Jahre 1518 das Bildnis der Sterbeszene im Leipziger Museum, das als Epitaph des Arztes Valentin Schmidburg († 1490) von dessen Sohn, dem Kanzler Dr. Heinrich Schmidburg, gestiftet wurde. Die Komposition der Sterbeszene lehnt sich an die entsprechende Darstellung der Ars moriendi. Der Inhalt ist der herkömmliche: der Kampf der bösen mit der guten Macht, durch Engel und Teufel symbolisiert, die ihre Besitzansprüche auf die guten Werke und die Sünden des Verstorbenen gründen. Dazu tritt dann die realistische Schilderung der Hergänge, welche den Tod im bürgerlichen Leben begleiten und ihm nachfolgen: also Testament, geistliche Tröstung, Sterbegebete, Aufnahme der hinterlassenen Habe u. s. w. Der geistige Gehalt, die Komposition sind ganz im mittelalterlichen Geiste gehalten; die Charakteristik dagegen entspricht der neuen Zeit. Der Arzt, der die Urinflasche emporhält, der Priester, der dem Sterbenden das Kruzifix vorhält, der Notar, der das Testament aufsetzt, beweisen dies. Die fürbittenden Heiligen zu beiden Seiten der Trinität sind schon von einer Typik, welche späteren Werken Cranachs eigen, die Frau des Sterbenden dagegen in vornehmer Zeittracht an der Geldtruhe stehend, ist eine reife, kräftige Gestalt, die den frühen Madonnen und den heiligen Frauen auf dem Wörlitzer Bilde verwandt ist.*) Von undatierten religiösen Darstellungen sind dem Stile nach zu schließen noch in die Zeit vor 1520 zu verweisen: Die Anbetung der Könige in der Galerie zu Gotha (Nr. 376) von schöner frischer Färbung, weicher Behandlung, feinem, liebenswürdigem Ausdruck; die Anbetung der Könige in der Wenzelkirche in Naumburg und der Altar mit der Beweinung Christi auf dem Mittelbilde und mit dem Bartholomäus und der Anna selbdritt auf den Flügeln in der Nikolaikirche in Jüterbog. Ebenso gehört hierher Christi Abschied von den heiligen Frauen (Wien, k. k. Galerie Nr. 1475); der Kopf Christi edel und von tiefer Empfindung, die Frauen noch frei in der Individualisierung, nur Magdalena zeigt schon ganz den Typus der späteren Zeit; am meisten weist auf die frühe Entstehung die sorgsam ausgeführte Landschaft und die Behandlung des Baumschlags. Eine spätere Replik dieses Bildes, von schon oberflächlicherer Charakteristik, befindet sich in der Dresdener Galerie (Nr. 1907). Schon gegen den Ausgang dieser Periode mag die Darstellung der heiligen Anna selbdritt in der k. Galerie in Berlin (Nr. 544 A, das Gegenstück ein segnender Christus in der Schloßkirche zu Zeitz) und das kleine Bildchen desselben Gegenstandes (bei Dr. Lampe in Leipzig) entstanden sein. Auch die schöne Doppeldarstellung von Christi Hinabsteigen in die Vorhölle und seiner Auferstehung in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, in der zwar schon seine entwickelte Typik zu Tage tritt, die Modellierung aber noch weicher, die Färbung wärmer als in späteren Darstellungen wird, dürfte ein Werk Cranachs selbst aus dem Anfang der zwanziger Jahre sein.**)

*) Vgl. G. Wustmann, Cranachs Sterbender im Leipziger Museum in dem Buche: Aus Leipzigs Vergangenheit (Leipzig, Grunow, 1885), S. 102 ff.

**) Die Vermählung der heil. Katharina in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 107) und die Enthauptung der heil. Katharina im Germanischen Museum (Nr. 132) scheinen nur Werkstatt-

Von Bildnissen fallen in diese Zeit das des Scheurl von 1509 (früher im Germanischen Museum als Nr. 226 ausgestellt, jetzt von den Besitzern zurückgezogen), die lebensgroßen Bildnisse des Herzogs Heinrich des Frommen und dessen Gemahlin Katharina von Mecklenburg von 1514 im Historischen Museum in Dresden und zwei kleine Fürstenbildnisse von 1516 im Museum in Weimar.

Es wurde schon gesagt, daß auch Cranach zur Illustration des Gebetbuches des Kaisers Maximilian im Jahre 1515 herangezogen worden ist. Acht Blätter haben ihren Schmuck von Cranach erhalten (Münchener Exemplar fol. 57 ab, 58, 59, 60, 61 ab, 62). Es wird sich noch später zeigen, einen wie großen Ruf Cranach als Maler der heimischen Waldtiere genossen hat; schon in Scheurls Brief ist die Rede davon; vielleicht war es diese „Spezialität" Cranachs, welche Maximilian bestimmte, ihn zur Illustration seines Gebetbuchs heranzuziehen. In der That sind Cranachs Zeichnungen vorwiegend den deutschen Waldtieren gewidmet. So sieht man auf Bl. 57 a u. b, auf Bl. 58 und 59 Hirsche, Rehe, Hasen — welchen sich allerdings Affen (Bl. 57 a) und Reiher (Bl. 57 b) zugesellen; auch auf Bl. 60 sind das Hauptmotiv zwei mit den Geweihen aufeinander stoßende Hirsche, seitwärts dann der Schmerzensmann und darüber eine Engelsglorie. Auf Bl. 61 b ist ein Reiher dargestellt, der lauernd vor einem Sumpfe steht. Nur auf Bl. 62 findet sich eine große religiös-symbolische Darstellung. Am unteren Rand des Blattes der Wagen der Kirche von den vier „Tieren" der Evangelisten gezogen und innerhalb des Wagens vier Vertreter der katholischen Hierarchie. An der Seite des Blattes dann die Krönung der Jungfrau, die von einer Engelsglorie umdrängt wird. Die vier Vertreter der Hierarchie gehören zu dem Großartigsten, was Cranachs Charakteristik geschaffen, nur in den frühen Holzschnitten findet sich gleichwertiges. Marias Gesicht ist von eigentlich Cranachschem Typus, doch lieblicher Kindlichkeit im Ausdruck, Gott Vater dagegen wieder von machtvollen Formen; man sieht es diesen Zeichnungen an, daß Cranach es wohl wußte, wie er hier neben den größten künstlerischen Zeitgenossen, neben einem Dürer und Baldung, seinen Mann zu stellen habe.

---

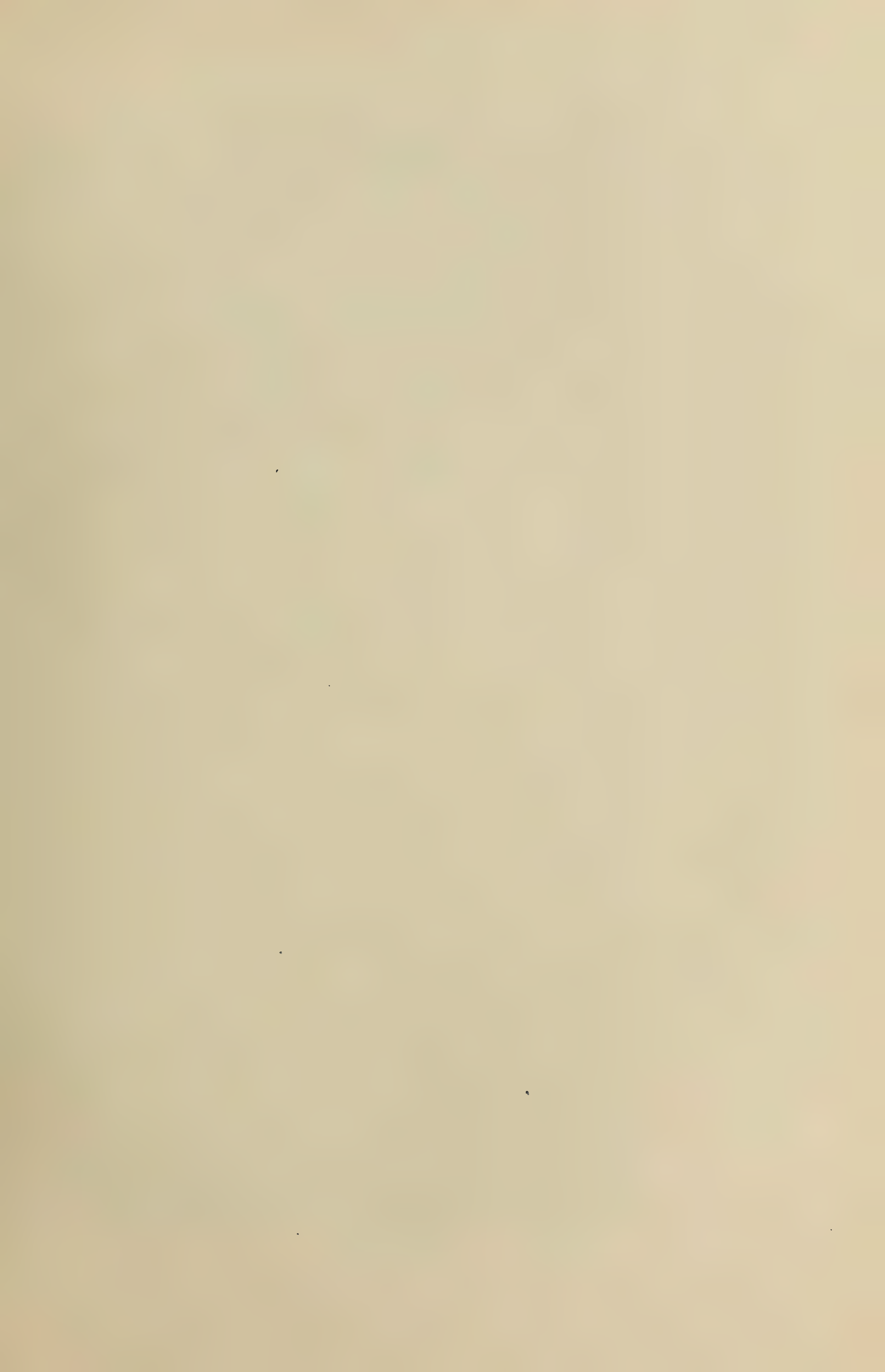
wiederholungen nach Cranachs Originalen aus der Frühzeit zu sein. Die mit dem geflügelten Schlänglein bezeichnete kleine Kreuzigung im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. (Nr. 87) möchte ich nur als ein gutes Werkstattbild dieser Zeit gelten lassen. Der Christusleib ohne Adel, auffallend mager, besonders Schenkel und Arme, die Charakteristik der Frauen und Männer derber, aber auch eingehender als gewöhnlich bei Cranach. Die Farbe wie bei den späteren Werken Cranachs emailartig, glatt und glänzend, dabei aber den frühen Werken entsprechend sehr warm; der Fleischton braun mit bläulichen Schatten, das Haar mit eingestrichelten Lichtern modelliert. Ein anderes Werk, das dieser Zeit zugewiesen wurde, eine Beweinung Christi in der Sammlung der Wiener Akademie, hat nichts von Cranach an sich, sondern ist von einem unter Dürers Einfluß stehenden Künstler zweiten Ranges gemalt worden. Auf die Schule Cranachs dieser Zeit weist auch das Rosenkranzbild in Bamberg mit dem knieenden Papst und Kaiser Maximilian an der Spitze des weltlichen und geistlichen Standes und der Olav-Altar in der Marienkirche zu Lübeck mit der Kreuzabnahme und vier Heiligen hin. Es ist unmöglich, mit Ph. Gäderz (der St. Olav-Altar in der Marienkirche zu Lübeck im 7. Jahresheft des Vereins der Kunstfreunde zu Lübeck 1888) eine Eintragung im Rechnungsbuche der Bergenfahrer von 1473 auf diesen Altar zu beziehen. Ein Blick genügt, um in ihm ein Werk des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zu erkennen. Von Grünewald kann keine Rede sein. Einige andere Werke dieser Frühperiode Cranachs werden noch gelegentlich späterer eigenhändiger Werkstattwiederholungen genannt werden.

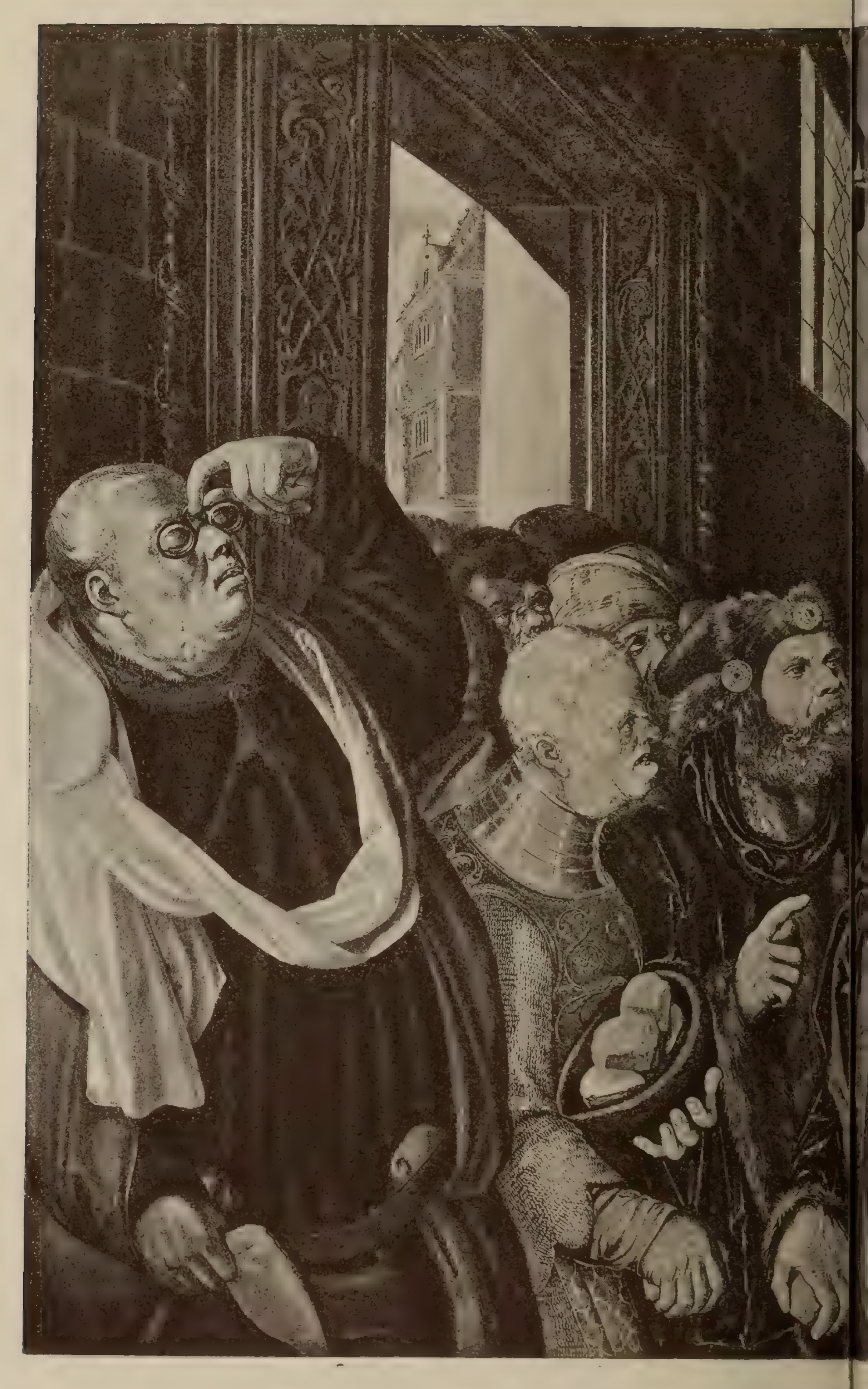
Die Zeichnungen sind in rötlich-brauner Tinte ausgeführt; die Strichführung ist derber als bei Dürer, aber doch frei und sicher.*) Diese Zeichnungen beweisen ebenso wie die Holzschnitte, daß auch in dieser frühen Periode Cranachschen Schaffens Kraft und Blutwärme der Charakteristik, ausgereifter großer Stil in den meisten Gemälden nicht ohne Trübung zur Erscheinung gekommen sind, daß die schnelle Ausführung dem mit künstlerischem Feuer gemachten Entwurf nicht ganz gerecht wurde; immerhin bleibt hier noch der Eindruck bestehen, daß der Künstler das Beste, was in seiner Gewalt als Maler lag, in diesen Bildern gegeben, und daß er vor allem ihnen noch den Charakter seiner Persönlichkeit aufgedrückt habe. Schon in den letzten Jahren vor 1520 (man sehe z. B. den Holzschnitt von 1516, Predigt des Johannes, Bl. 60) kündigte sich selbst in den Zeichnungen für den Holzschnitt der Beginn der Herrschaft einer Manier an. Man wird an Pietro Perugino erinnert, welcher die Eingebung eines göttlichen Augenblicks in den Dienst der Mode stellte, einen Typus, der einmal echte Schöpfung war, in stereotyper Wiederholung ohne inneren Anteil, zum Modewerk herabsetzte. Bei Cranach allerdings wird der Mensch entlastet, indem man wohl annehmen darf, daß seine energische Parteinahme für das Reformwerk Luthers, sein Eintritt in die Verwaltung der Stadt (1519), aber auch die Erweiterung seiner Erwerbsthätigkeit (Kauf der Apotheke 1520) ihn zwangen, seine persönliche künstlerische Thätigkeit zu gunsten gut organisierter eigentlicher Werkstattarbeit zu beschränken. Dem Künstler wird dabei freilich der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß er sein Pfund vergraben habe. So sind Spuren weiterer Entwicklung über 1520 hinaus bei Cranach nicht mehr zu merken; die Produktion ging in die Breite, nicht in die Tiefe, aber gerade die zahlreichen von 1525—1550 aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Werke haben sein Bild im Urteil der Nachwelt bestimmt. Welches sind die Züge dieses Cranach? Eine umfangreiche, frische, aber seichte Phantasie ist die Nährstätte der zahlreichen Leistungen; weder vermag sie den religiösen Gedankenkreis der Reformatoren, an dessen Gestaltung sie sich abmüht, auf künstlerische Höhe zu heben, noch zu den Stoffen der antiken Mythologie und der Volkssage eine andere Stellung, als sie ungefähr Hans Sachs dazu einnahm, zu gewinnen. Die tendenziös-religiösen Darstellungen sind spitzfindig, und die antiken Stoffe sind spießbürgerlich aufgefaßt, nur wo sich Cranach der Volkssage und dem Volksleben zuwendet, schlägt ein Zug frischer guter Laune und echter Naivität durch. Von dem Ausbau eines Geschichtsbildes religiösen oder profanen Inhaltes im Sinne des jungen Holbein ist keine Spur zu finden, er nimmt, als wäre er ein Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts, noch ganz den Standpunkt des naiven Erzählers zu dem Stoffe ein; so ist er auch nur klar, wenn es sich um die Gruppierung weniger Figuren handelt. Dieser Mangel an entwickeltem Liniengefühl, den die Komposition zeigt, macht sich auch in seinem Verhältnis der Natur gegenüber fühlbar; hier ist ein starker Rückschritt gegenüber der Vergangenheit merkbar. Besonders gilt dies von seinen Frauengestalten: Überlange Beine, kurzer Oberkörper, kräftig ausladende Hüften, aber eine wie durch den Schnürleib verdorbene Taille, eingezogener Brustkorb, kleine Brüstchen, abfallende Schultern, das ist der weibliche Kanon Cranachs. In so verdorbener Leibesblüte stellte er die Eva und die Judith,

*) Abbildung nach Hirts Ausgabe der Münchener Zeichnungen a. O.

die Lukrezia, die ehrbaren und die leichtfertigen Freundinnen seiner herzoglichen Herren dar. Der frühere Typus der Köpfe wird empfindungslos wiederholt, nur mit einer stärkeren Wendung zu zierlicher, koketter Anmut, welche an die Ideale höfischer Ästhetik der Minnesänger erinnert. Die Stirne ist überhoch, was schon mit dem starken viereckigen Schädelbau zusammenhängt, die Augen nicht groß und meist etwas schief gestellt, die Nase an der Kuppe ein wenig stumpf, der Mund klein und voll, das Kinn klein, mit einem Grübchen versehen. Viel tüchtiger und kräftiger sind die Männer dargestellt; der kurze, man möchte sagen viereckige Kopf bleibt bestimmend für seinen Typus, aber er charakterisiert diesen in schlichter Weise und vermag öfters Lebenswahrheit und wirkliche Würde glücklich zu verbinden. Sein Christustypus ist von edler, wenn auch weicher Schönheit; nur die Ausprägung des tieferen Gehalts der Persönlichkeit fehlt ihm, weshalb auch das energische Ideal, das Dürer in seinem Christustypus geschaffen, in der deutschen Kunst Sieger blieb. In der Charakteristik des Bösen, also der Büttel, der Widersacher Christi, bleibt der Künstler gleichfalls in der psychologischen Befangenheit des fünfzehnten Jahrhunderts stehen, und wiederholt die Karikaturen der Passionsschauspielbühne. Tüchtiges leistet er im Bildnis; wohl darf er auch hier nicht mit Dürer oder Holbein verglichen werden, da sein Auge weder den Tiefblick Dürers noch die malerische Empfänglichkeit Holbeins hatte, aber seine schlichte Auffassung, seine sichere Hand waren recht dazu angethan, einfache ungebrochene Naturen in echter Treue wiederzugeben. Die Farbe der Bilder überrascht zuerst durch Glanz und Kraft, aber bald sieht man, daß diese Kraft Schein ist, daß ihr nicht bloß die lodernde Energie Grünewalds, sondern auch die satte Harmonie der Augsburgischen Zeitgenossen mangelte. Ein leuchtendes, tiefes Grün, ein kräftiges, dem Purpur zuneigendes Rot, bleiben vor allem im Auge haften; aber hell und trocken, trotz aller Anwendung von Lasuren, stehen diese Farben im Bilde; der Glanz ist lackartig, es fehlt der kräftige Gegensatz von Licht und Schatten und es ist bezeichnend für das gering entwickelte Gefühl Cranachs, daß er vom Helldunkel keine Ahnung hat. Damit hängt es zusammen, daß den Umrissen seiner Figuren die Weichheit fehlt, und daß man meint, seine Gestalten ständen in einem luftleeren Raume. Nur in der Haarbehandlung ist er öfters — doch nicht immer — weicher als andere Zeitgenossen außerhalb der Schule Grünewalds. Im Landschaftlichen ist Cranach schwankend. Die Tiefe der Naturempfindung, wie sie in manchen seiner Jugendwerke durchbrach, äußert sich jetzt selten mehr, und auch da, wo er anmutige landschaftliche Gründe mit Wasser und Bergen, traulichen Waldwinkeln und lieblichen Auen anbringt, blieb ihm doch die Poesie atmosphärischer Stimmung vollständig verschlossen, kaum daß er den Anforderungen der Luftperspektive gerecht wird. Der Hinweis auf die hervorragendsten Werke dieser Periode mag diese Charakteristik begründen.

Auch nach der entscheidenden That Luthers fehlen nicht einzelne Bilder, welche innerhalb der katholischen Gedankenkreise sich bewegen. Der kleinen Madonna von 1525 wurde schon gedacht; aus dem gleichen Jahre stammt die heilige Magdalena im Kölner Museum (Nr. 534), in welcher das Beiwerk, deutsche Waldtiere, Hirsche, Rehe, am besten durchgeführt sind. Dazu treten zahlreiche Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente, welchen gegenüber alter und neuer Glaube sich noch am frühesten einigten. Am zahlreichsten sind die Darstellungen des ersten Elternpaares.

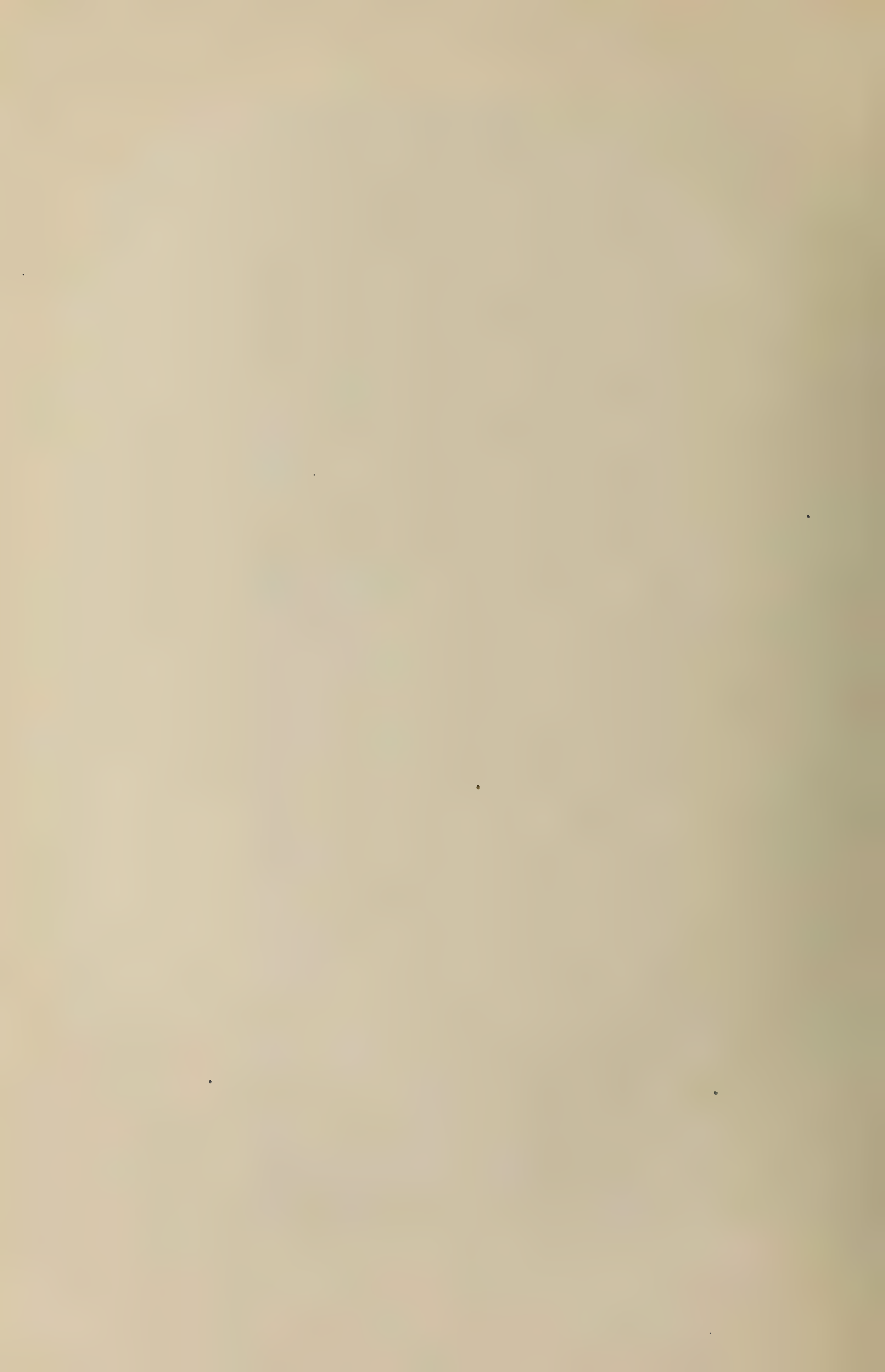




Die Ehebrecherin vor Christus. Von Lu



Cranach d. Ä. München, Pinakothek.



Es seien hier genannt eine große Darstellung in Wien, dem Stil nach aus dem Anfang der zwanziger Jahre (k. k. Galerie Nr. 1472), eine von 1528 in den Uffizien in Florenz, zwei in Dresden, die eine davon von 1531, die andere undatiert (Galerie Nr. 1910—1912), gleichfalls aus dem Jahre 1531 eine kleine Darstellung in der k. Berliner Galerie (Nr. 566) und ebenda (Nr. 567) eine von 1533, dann zwei undatierte Darstellungen, die eine frühere im Braunschweiger Museum (Nr. 27), die andere in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1473). Eine sehr ausführliche Geschichte des ersten Elternpaares, in naiver, aber auch unbeholfener Weise, am Faden der Genesis erzählt, gehört dem Jahre 1530 an (Wien, k. k. Galerie Nr. 1471). Im Vordergrunde die Ermahnung Gottes an das erste Elternpaar, dann die übrigen Szenen in Mittel- und Hintergrund zerstreut. Ein Pferd im Vordergrund macht dem Tiermaler Cranach keine Ehre. Sehr zahlreich sind die Judithbilder, meist Judith allein mit dem Haupte des Holophernes, seltener als Mittelpunkt einer eigentlich erzählenden Darstellung. Von der letzteren Art befinden sich aus dem Jahre 1531 zwei Bilder in der Galerie zu Gotha: Judith mit Holophernes bei Tische, und Judith nach vollzogener That. In den Einzeldarstellungen erscheint Judith bald in der vornehmen Modetracht der Zeit (z. B. Wien, k. k. Galerie, Nr. 1478; Aachen, Galerie, von 1531; Schweriner Museum Nr. 163; Kassel, Galerie Nr. 7 u. s. w.), bald nackt in ganzer Gestalt, nur von einem durchsichtigen Schleier bedeckt, so als Gegenstück zu einer Lukrezia in der k. Galerie in Dresden (Nr. 1909). Die Hauptsache war immer, ein Weib von einschmeichelndem Formenreiz darzustellen, bei welchem die Augen des Bestellers zu ihrem Recht kamen, und der christliche Anstand durch den biblischen Namen gewahrt blieb. Von der leidenschaftlichen jüdischen Virago hat keine dieser Judithgestalten etwas an sich; ihre Anmut ist puppenhaft, ihr Lächeln das verlegen-grimassierende eines Mädchens, das den ersten Ball besucht. Eine Darstellung von Simson und Delila mit hübscher Landschaft aus dem Jahre 1529 befindet sich im großen Saal des Rathauses in Augsburg. In das neue Testament hinüber führen die den Judithbildern verwandten Bilder der Tochter der Herodias (zwei z. B. in der Nationalgalerie in Pest Nr. 172 und 177). Von neutestamentlichen Motiven steht im Vordergrund das der Ehebrecherin vor Christus. Von den zahlreichen Darstellungen dieses Gegenstandes befindet sich die beste in der Münchener Pinakothek (Nr. 278); Christus von edler Weichheit, die Apostelköpfe charaktervoll, die Pharisäer aber zu sehr in das Gebiet der Karikatur hinüberstreifend, auch wenn man den Pharisäer, welcher den Klemmer auf die Nase setzt, und der schon durch seine Gestalt die Komposition stört, als eine spätere Zuthat gelten läßt;*) andere Darstellungen desselben Gegenstandes in der Nationalgalerie in Pest (Nr. 171), in der katholischen Kirche in Kassel (wahrscheinlich früher als die Münchener) u. a. O. Ein anderer von Cranach gleich oft behandelter Stoff ist: Christus läßt die Kleinen zu sich kommen. Für den Kurfürsten Johann Friedrich hat Cranach dieses Motiv dreimal behandelt, 1539, 1543, 1550, ohne daß diese Exemplare bestimmt nachweisbar wären. Dagegen befindet sich eine schöne Behandlung dieses Gegenstandes von 1529 in der Stadtkirche zu Naumburg, eine andere in der Paulinerkirche in Leipzig, eine gute

---

*) Vgl. den Katalog der Gemäldesammlung d. k. ä. Pinakothek in München. 3. A., S. 59.

Werkstattreplik von 1538 in der k. Galerie in Dresden (Nr. 1924), eine späte, in der Farbe stumpfe in der Kirche St. Anna in Augsburg, eine in der Northbrook Gallery in London*) u. s. w. Magdalena, im Hause des Pharisäers Christo die Füße trocknend, ist nur in einer in der k. Galerie in Berlin befindlichen Darstellung bekannt (Nr. 568). Dagegen ist das Bild des Schmerzensmannes, bald als Kniestück, bald stehend, in ganzer Figur, in vielen Wiederholungen erhalten, am schönsten wohl in der von 1534, welche der Dom in Meißen besitzt. Eine Folge von Passionsdarstellungen in Berlin (drei in der k. Galerie, 579—581, sechs im Alten Schloß) aus den Jahren 1537 und 1538 sind bessere Werkstattbilder.

Eine besondere Klasse der religiösen Bilder Cranachs sind die, in welchen er der dogmatischen Anschauung der Reformation künstlerischen Ausdruck geben wollte. Die Gegenüberstellung von Gesetz und Evangelium war seit dem frühen Mittelalter in Kreuzigungsdarstellungen gebräuchlich; die lutherische Dogmatik hatte gerade die Feststellung dieser Begriffe zu ihrem Mittelpunkte gemacht. So sucht denn auch die Malerei ihnen nahe zu treten und es kann kein Zweifel darüber sein, daß Luther selbst auf Gestaltung und Komposition solcher Bilder unmittelbaren Einfluß nahm. Die ausführlichste Darstellung des Motivs giebt das Altarwerk der Stadtkirche zu Schneeberg. Auf dem Mittelbild: Christus am Kreuze zwischen den Schächern, unter dem Kreuze die trauernden Frauen, Krieger und Volk, und die um den Rock Christi würfelnden Knechte; auf der Staffel das Abendmahl, auf den acht Bildern der beiden Doppelflügel aber (seit lange vom Mittelbild getrennt) außer den Stiftern folgende Darstellungen: Adam von Tod und Teufel in die Hölle gejagt, Moses und die vier Propheten, Johannes zeigt Adam den Gekreuzigten, Christus triumphiert über Tod und Teufel; Loth mit seinen Töchtern und die Sündflut an der äußeren Seite der Außenflügel beschlossen den Cyklus. Die Ausführung dieses umfangreichen Werkes war wohl ausschließlich Sache der Gehilfen. Den gleichen Inhalt wie jene vier Flügelbilder zeigt ein Bild im Museum in Weimar (Nr. 12). Auf der linken Seite treiben Tod und Teufel den sündigen Menschen (Adam) in die Hölle, in der Nähe stehen Moses und die Propheten als die Vertreter des Alten Bundes; auf der rechten Seite Christus am Kreuz, daneben Johannes der Täufer, welcher dem Menschen (Adam) die That der Erlösung erläutert, deren er durch den Blutstrahl, der aus Christi Seitenwunde quillt, teilhaftig wird. Repliken davon aus dem Jahre 1529 besitzt die Galerie in Gotha und das Rudolphinum in Prag, dann in zwei Darstellungen getrennt — Sündenfall und Erlösung — das Germanische Museum in Nürnberg (Nr. 241 und 242). Die reifste künstlerische Ausgestaltung erhielt das Motiv in dem Altarbilde der Stadtpfarrkirche in Weimar, dem Werke des letzten Lebensjahres des Künstlers, das durch den Sohn vollendet wurde. In der Mitte Christus am Kreuze, am Fuße desselben das Lamm; rechts vom Kreuze Christus als Überwinder des Todes und des Teufels, links Johannes, das Erlösungsopfer deutend, neben ihm der Künstler, die Stelle des Menschen an sich (Adam) einnehmend, auf dessen Haupt der Blutstrahl der Seitenwunde Christi sich ergießt, dann Luther, auf die Worte der Verheißung hinweisend: Das Blut Jesu Christi reinigt uns von allen Sünden

*) Von letzterem Bilde Lichtdruck bei Gower a. O.



Lucas Cranach d. Ä.: Christus am Kreuze.

Weimar, Stadtpfarrkirche.





Lucas Cranach d. Ä.: Apollo und Diana.

Berlin, königl. Gemäldegalerie.



u. s. w. Im Mittelgrund, als Episode behandelt, die Herrschaft des Alten Bundes, der von Tod und Teufel gejagte Adam und Moses und die Propheten; im Hintergrunde weitere symbolische Ereignisse, die Anbetung der goldenen Schlange und die Verkündigung der Erlösung an die Hirten. Alles in reicher Landschaft. Auf den inneren Seiten der Flügel ist der Kurfürst Johann Friedrich mit seiner Familie, auf der äußeren die Taufe Christi und die Himmelfahrt dargestellt. Das Mittelbild gehört in der Hauptsache dem älteren Cranach selbst noch an; Johannes, der Meister selbst und Luther sind die lebensvollsten Gestalten, die Cranach seit langem geschaffen; Luther, wenngleich nur aus der Erinnerung heraus, das beste Bildnis, das Cranach uns von ihm hinterlassen hat. Gleichfalls aus dem lutherischen Gedankenkreis hervor ging das Altarwerk in der Stadtkirche in Wittenberg, das wiederum weniger durch seine künstlerischen Vorzüge — es ist im wesentlichen Werkstattarbeit — als durch seinen Inhalt von Interesse ist. Auf dem Mittelbild das Abendmahl, auf den Flügeln die Beichte (mit Bugenhagen, der die Absolution erteilt) und die Taufe (Melanchthon als Taufpriester), auf der Staffel Christus am Kreuz und Luther als Prediger.

An Zahl werden die religiösen Darstellungen in dieser Zeit noch durch die profanen übertroffen; den Vorrang nehmen dabei die mythologischen ein. Das Antike an diesen Bildern ist allerdings bloß der Name und die Nacktheit, und ein Zug beschränkter Naivität giebt ihnen allen eine leise Wendung zur Parodie. Apollo und Diana sind auf einem Bilde von 1530 in der Berliner Galerie (Nr. 564) vereinigt; Apollo mit kurzem Backen- und Schnurrbart stehend, mit dem Bogen in der Hand, Diana auf einem Hirsch sitzend; ohne den Bogen Apollos würde man diese dürftigen, in die Landschaft gestellten Akte auch für Adam und Eva mit gleichem Fug erklären können. Sehr zahlreich sind die Darstellungen der Venus. Zunächst allein, nur mit einem roten Hütchen und leichtem Gazeschleier bekleidet, in hübscher Landschaft stehend im Louvre (Nr. 98, datiert 1529). In dem fein ausgeführten Bilde von 1531 in der Galerie Borghese in Rom ist Venus gleichfalls in einen durchsichtigen Schleier gehüllt, auf dem Kopfe trägt sie ein rotes Barett, um den Hals eine Goldkette, also einige Gewandstücke, die nicht bekleiden, sondern nur die Nacktheit laut ausrufen; neben ihr der bienenzerstochene Amor (nach Theokrit Idyll XIX). Freie Wiederholungen dieses Motivs in verschiedenen Größen befinden sich in Berlin (k. Galerie Nr. 1190), Schwerin (Museum Nr. 160, übermalt), Weimar (von 1530, Museum Nr. 7), Wien (Lichtenstein, Galerie Nr. 1069), Stockholm (von 1530, bei Graf Bjornstjerna). Das liebenswürdigste mythologische Bild, das Cranach malte und in welchem er den Stoff in die Sphäre eines mittelalterlichen Fabliau zu ziehen wußte, ist das Urteil der Paris von 1528 (bei Prof. Schäfer in Darmstadt). Die Urteilstätte ist eine Felsschlucht, doch so, daß der Blick durch das Felsenthor in eine wieder durch aufragende Berge abgeschlossene Landschaft, in welcher sich eine vieltürmige Stadt erhebt, sieht. Paris, hier ein Ritter in stählerner Rüstung, und mit nicht gerade klugem Gesichtsausdruck, sitzt auf einem Felsstück unter einem Baum, Rat bringend steht neben ihm Hermes, grauhaarig in goldener Rüstung. Die Sache will freilich überlegt sein; drei Jungfräulein sind zu richten, alle gleich zierlich, gleich straffen, feinen Gliederbaus, und alle gleich dürftig mit Goldketten und Schleierstückchen bekleidet. Die

erste der Damen kehrt sich gegen den Preisrichter, die zweite, mit einem roten Hut auf dem Kopfe, kehrt voll den hier wirklich schön und eingehend modellierten Rücken dem Beschauer zu, die dritte weiß mit geschickter Hauptbewegung die Straffheit des Busens in besonders günstiges Licht zu stellen. Das Fleisch ist warmen Tons und mit feinen grauen Schatten modelliert; die Färbung im ganzen von feiner Stimmung.*) Zwei Jahre später entstand die Darstellung desselben Gegenstandes in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 109). Sie wiederholt das Bild von 1528, nur die drei Mädchengestalten haben eine etwas andere Stellung erhalten; die erste wendet sich hier nach ihren beiden Gefährtinnen zurück, die zweite streckt die Brust hervor, indem sie die Arme nach rückwärts stemmt, das Fräulein mit dem Hut, hier die dritte, wendet statt der Kehrseite hier dem Beschauer die volle Vorderseite zu. Die Ausführung ist auch hier sehr tüchtig, steht aber an Feinheit doch nicht dem Bilde von 1528 gleich. Andere schwächere Behandlungen desselben Gegenstandes in der Galerie zu Gotha und im gotischen Hause zu Wörlitz. Auf ein Original des älteren Cranach gehen auch die Darstellungen der Diana, an einem Quell ruhend, zurück, welche gewöhnlich mit den Worten erläutert sind: Fontis Nympha sacri Somnum Ne Rumpe quiesco. Ein eigenhändiges Exemplar befindet sich im k. Schloß in Berlin (58×82), ein anderes von gleicher Größe und datiert 1518 kam aus der Friesenschen Sammlung in die von Dr. Schubert-Czermak in Dresden. Werkstattwiederholungen besitzt das Museum in Darmstadt (Nr. 247) und eine bessere, welche als Arbeit des jüngeren Cranach beglaubigt ist, die Galerie in Kassel (Nr. 14). Eine liebenswürdige poetische Stimmung spricht aus der Landschaft, ein feines Naturgefühl aus der Modellierung der nackten Gestalt. Herkules bei Omphale ist auf einem großen Bilde von 1537 im Braunschweiger Museum (Nr. 25) dargestellt, doch dürfte auch die Ausführung dieses Bildes nicht von der Hand des Meisters herrühren. Ein frisches, stimmungsvolles und gut gemaltes Bild ist die Faunenfamilie in Donaueschingen (Nr. 97). In dichter Waldlandschaft sitzt der Mann auf einem Steinblock, eine Keule in der Rechten, mit der er soeben einen Löwen erschlug, ihm gegenüber steht sein junges Weib, nackt wie ihr Mann, mit zwei Kindern, von welchen sie das kleine auf dem Arm trägt, während sie das größere an der Hand hält. Hinter dem Wald ragt auf ferner Höhe eine Burg empor, den Horizont schließt Hochgebirge ab. Der biblischen Judith machte von den klassischen Stoffen die Lukrezia den Rang bei schaulustigen Lebemännern streitig; dort genoß man die Nacktheit unter dem Schutze der Bibel, hier unter dem einer heroischen Ethik. So erschien in dem Dresdener Bilde (Nr. 1909) Lukrezia als Gegenstück lebensgroß, in ganzer Gestalt, wie Judith nur von einem Schleiertuch umflattert und mit einer großen goldenen Kette geschmückt, gleichfalls stehend, lebensgroß, aus dem Jahre 1524 besitzt sie die Münchener Pinakothek; eine treffliche kleine Darstellung von 1532 bewahrt die Sammlung der Akademie in Wien. In reiche Modetracht gekleidet, den Dolch in die entblößte Brust stoßend, erscheint sie auf einem Bild im Kasseler Museum (Nr. 6a, Kniestück, vielleicht noch vor 1520), im Schweriner Museum (Nr. 167, Werkstattbild), in der Galerie in Schleißheim (Nr. 191) u. s. w. An der Grenze zwischen Mythologie und Allegorie stehen die Eifer-

---

*) Zur Zeit Schuchardts im Besitz des Reg.-Rats Martinengo a. a. O. II, S. 158.

suchtsbilder, welche in der Art des bekannten Dürerstichs den Gegenstand behandeln. Ein solches bezeichnetes und 1530 datiertes Bild besaß Schuchardt, von wo es in die Lippmannsche Sammlung in Wien kam; ein anderes ungefähr aus gleicher Zeit stammendes befindet sich in der Habichschen Sammlung in Kassel. Von Cranachs Allegorien ist die bekannteste die vom Jungbrunnen (sehr restauriert, Berlin, k. Galerie Nr. 593) aus dem Jahre 1546, in welcher er einen dem ganzen Mittelalter sehr vertrauten Stoff nicht ohne Witz und Behagen behandelte. In der Mitte der parkähnlichen Landschaft nach rückwärts von Felsen überragt, mit lauschigen Baumgängen das große Bassin, das von dem Jungbrunnen gespeist wird, als dessen Patronin Frau Venus mit Amor erscheint. Da kommen nun die Weiber herangezogen, alt, häßlich, krüppelhaft, zu Fuß, aber noch mehr auf Karren, Leiterwagen, in Sänften oder wohl gar als Huckepack, nicht eilig genug können sie sich entkleiden, um in das wunderwirkende Wasser zu steigen; und in der That, sobald sie dessen Kraft gespürt, enteilen sie auf der anderen Seite dem Bassin jung, schön, frisch, und nachdem sie in den Zelten Toilette gemacht, wenden sie sich wieder den Freuden der Jugend und der Gesundheit zu: dem Tanz, der Liebe, dem Schmaus. Und das alles ist so naiv erzählt, daß man an die Wahrheit des Märchens glauben möchte. Spröde zeigte sich Cranach nicht; die verwelkten Reize der Alten und die derben, frischen der wieder jung Gewordenen schrecken und locken in den verschiedensten Haltungen und Stellungen das Auge; rückwärts, auf der untersten Stufe des Bassins, ist das Motiv der Diana am Brunnen, an einer bereits verjüngten Frauengestalt mit größter Treue noch in allen Einzelheiten kopiert. Eine große Allegorie der Caritas (eine nackte sitzende Frau mit drei Kindern) besitzt das Museum in Weimar (Nr. 18), eine andere dieses Gegenstandes (datiert 1534) befindet sich in schwedischem Privatbesitz (bei Ekman in Finspång).*) Von Genremotiven, die Cranach behandelte, kommt besonders eins in zahlreichen Wiederholungen vor: der Alte, der sich die „Liebe" des jungen Mädchens um Geld zu verschaffen sucht; es seien erwähnt die sehr tüchtigen Darstellungen dieses Motivs in der Galerie der Wiener Akademie, in der Galerie zu Schleißheim (Nr. 187 von 1528), im Germanischen Museum (Nr. 236) und im Rudolphinum in Prag; stärker ausgeprägt ist der Werkstattcharakter in den Exemplaren in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1484), in der Galerie in Schleißheim (Nr. 192), in der Pester Nationalgalerie (Nr. 174 und 176). Ein eigentliches „Sittenbild" ist die sehr frei angeordnete Tanzbelustigung von Cranachs fürstlichen Gönnern mit ihren Freundinnen in Privatbesitz (Herrn Architekt Hasselmann in München), das wohl von Cranach eigenhändig ausgeführt wurde.**) Es wurde schon gelegentlich der Handzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian bemerkt, daß Cranach als Jagdmaler einen großen Ruf genoß. So rühmte Scheurl bereits in dem angeführten Briefe von 1508 dem Künstler nach: In Coburg hast du einen Hirsch gemalt, welchen fremde Hunde, so oft sie ihn anblicken, anbellen. Was aber soll ich von jenem Eber sagen, welchen unser großmütiger Fürst dem Kaiser zum Geschenk schickte, welchen du gleich jenem, der auf Wittenbergs Revier von ungewöhn-

*) Vgl. Olof Granberg, Sveregis Privata Tafvelsamlingar. Stockholm 1885.

**) Ähnliche Stoffe hatte Cranach öfters für seine „Herren" auszuführen; „zwo taffeln. daruff zwo bulschaften gemalt, sind in der Spiegelstub zu Thorgaw. — heißt es in einer kurfürstlichen Rechnung von 1540." — Vergl. Schuchardt, a. a. O. I, S. 125.

licher Größe erlegt worden war, so kunstreich, wie es dir eigen ist, dargestellt hast, daß ein Jagdhund bei dessen Anblick mit sich sträubendem Haar zuerst ein lautes Gebell anhob, bald aber die Flucht ergriff . . . In Torgau hast du an der Wand hängende Hasen, Fasanen, Pfauen, Rebhühner, Enten, Wachteln, Drosseln, wilde Tauben und anderes derartiges Geflügel gemalt, die einstmals der Graf Schwarzburg, als er sie erblickte, herauszubringen befahl, damit sie nicht übel röchen u. s. w. Sicher von dem alten Cranach ist die Hirschjagd von 1529 auf der Prager Burg, während zwei Jagdbilder aus dem Jahre 1544 in der Pradogalerie in Madrid (Nr. 1006 und 1020), von welchen das eine eine Hirschjagd auf dem rechten Elbufer, das andere eine Hirsch- und Eberhetze auf dem linken Elbufer in der Nähe von Torgau vorführt, wahrscheinlicher nur der Werkstatt Cranachs angehören, und jedenfalls unter starker Beihilfe des Sohnes Cranachs entstanden sind. Das Gleiche gilt von dem auch aus dem Jahre 1544 stammenden Jagdbild in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1481), auf welchem Kaiser Karl V. als Jagdgast teilnimmt.

Und nun die Bildnisse. Vor allen sind es die Fürsten, deren Hofmaler Cranach war, Friedrich der Weise, Johann I. der Beständige, Johann Friedrich der Großmütige, mit den Angehörigen der Familie, die er malte, darnach Fürsten der verwandten sächsischen und brandenburgischen Häuser. Zu der Gruppe der Fürstenbildnisse tritt die der Reformatorenbildnisse, mit Luther an der Spitze, durch welche Cranach schon in der eigenen Zeit, aber auch in der Zukunft den Ruf seines Namens am meisten begründet hat. Die Bilder Friedrichs des Weisen sind zahlreich und überall verbreitet; kein Bild eines Fürsten ist so populär geworden wie dieses. Auf einem plumpen schwerfälligen Nacken sitzt der breite kurze Kopf; das mit kurzem Backen- und Schnurrbart bedeckte Gesicht mit der niedrigen Stirne und den kleinen Augen, dem gutmütigen Ausdruck, verrät, daß die Weisheit viel mehr dem Herzen als dem Kopfe angehörte (Gute Exemplare z. B. Wien, k. k. Galerie Nr. 1482 und Petersburg, Ermitage). Ein gutes Bildnis Johanns des Beständigen im Museum in Weimar (Nr. 9), ein Bildnis von Johann Friedrich dem Großmütigen von 1526 als Bräutigam in Weimar (Museum Nr. 10), als Gegenstück seine Braut Sibylle von Cleve (ebenda Nr. 11), und von 1532 im Louvre (Nr. 99), dann in Berlin (Nr. 590).*) Erwähnt seien dann noch von Fürstenbildnissen des sächsischen Hauses das Heinrichs des Frommen, Markgrafen von Meißen von 1537 in der Dresdener Galerie (Nr. 1915) und das Herzogs Ernst des Bekenners von Braunschweig, von 1528 im Museum in Braunschweig (Nr. 22), dann das schöne Bild einer jungen Prinzessin in der Eremitage. Zwei andere weibliche Bildnisse von Angehörigen des sächsischen Hofes sind das der Christiana Eulenau von 1534 und der Margaretha von Ponickau von 1536 (beide in der Galerie in Dresden Nr. 1913 und 1914). Aus dem Hause Brandenburg war es der Kardinal Albrecht II., den Cranach wiederholt malte, wie denn seine Beziehungen zu diesem versöhnlichen Kirchenfürsten bis

*) Fürstenbildnisse wurden von Cranach in seiner Werkstatt fabrikmäßig und massenweise angefertigt; die Bezahlung allerdings war danach. So erhielt er 1533 für „60 par teffelein, daruff gemalt sein die bede churfürsten selige und löblich gedechtnus“ 109 fl. 14 kr. Solche „teffelein“ wurden an Befreundete und Bedienstete des Hofes verschenkt und sie haben sich auch in großer Zahl erhalten. Vergl. Lindau, a. O., S. 272.



Lucas Cranach d. Ä.: Kardinal Albrecht von Brandenburg als heil. Hieronymus.
Berlin, Gemäldegalerie der königl. Museen.

gegen 1527 gedauert zu haben scheinen. So malte er den Kardinal 1525 als heiligen Hieronymus in seiner Stube (Darmstadt, Museum Nr. 244), ein Bildchen von außerordentlicher Feinheit und Delikatesse der Pinselführung und einer Detailbehandlung (Bücher, Gefäße, Wasseruhr), die von keinem Niederländer übertroffen werden konnte. Auch die Farbenstimmung ist hier für Cranach ungewöhnlich fein: Rot als herrschender Ton (Albrecht trägt die rote Kardinalstracht), daneben nur neutrale Töne; der Boden, die Wand des Zimmers grau, die Decke, der Tisch holzfarben. Zwei Jahre später malte Cranach den Kardinal wieder als Hieronymus, aber in der Wildnis, umgeben von wilden Tieren und schreibend auf einem auf Baumstümpfen hergerichteten Tisch, ein Bild, das gleichfalls von großer Sorgfalt in der Ausführung ist (Berlin, k. Galerie Nr. 589). Ein undatiertes Bild zeigt den Kardinal in Halbfigur mit nach rechts gewendetem Gesicht (Berlin, k. Galerie Nr. 559). Zu den Reformatorenbildnissen leiten die der Eltern Luthers von 1527 auf der Wartburg; dann kommen die zahlreichen von Luther selbst und seiner Frau Katharina von Bora, die Cranach gleich als Neuvermählte oder doch spätestens 1526 zum erstenmale malte.*) Das machtvollste Bildnis Luthers, des Reformators, ist aber doch das posthume, welches Cranach auf dem Altarbilde in Weimar malte. Zu den Bildnissen Luthers und seiner Frau gesellen sich die der anderen Reformatoren, gemalt als eigentliche Bildnisse, oder wie schon angedeutet wurde, auf seinen lutherisch-konfessionellen Kirchenbildern angebracht. Sein Selbstbildnis ist auch mehrfach erhalten; es sei hier nur an das in der Sammlung der Malerbildnisse befindliche in den Uffizien in Florenz (1550) erinnert, das an Bedeutung dem, welches Cranach im Weimarer Altarbild anbrachte, nahe kommt. Auch für den Holzschnitt zeichnete Cranach jetzt wie früher, wie denn gleich am Anfang der zweiten Periode die polemische Passio Christi et Antichristi (1521) steht. Doch das Charakterbild Cranachs erhält weder durch die Holzschnitte noch durch die Handzeichnungen, von welchen einzelne mit besonderer Feinheit und Zartheit durchgeführt sind, neue Züge. In der Hast der Arbeit sind auch die Vorlagen für den Holzschnitt oberflächlich geworden, und die frischesten und reizvollsten Zeichnungen zeigen uns Anmut, aber keine Größe des Stils. Lukas Cranach ist der Hans Sachs der Malerei genannt worden; der Vergleich stimmt in mannigfacher Beziehung, nur die ästhetische Unbildung der Zeit tritt bei Hans Sachs noch deutlicher als bei Cranach hervor. Doch an künstlerischer Fruchtbarkeit wetteifert Cranach mit Hans Sachs, und beide wetteifern an behaglicher, an der Oberfläche haftender Schilderung; bei beiden horcht man aber auch vergeblich nach einem tieferen Atemzug der schöpferischen Natur.

Von den Söhnen Cranachs starb Johannes, wie erwähnt ward, schon 1536 in Bologna; die poetischen Freunde seines Vaters haben ihn als hervorragenden Künstler gefeiert; es fehlen alle Anhaltspunkte, die Worte des Dichters auf ihre geschichtliche Wahrheit hin zu prüfen. Der regste Vertreter der Schule des alten Cranach wurde dessen zweiter Sohn Lukas (1515—1586), der, wie auch schon erwähnt ward, dem Vater in Würden und Gunst bei den Mitbürgern und den Fürsten folgte. Bis zum

*) Von 1526 die kleinen Bildnisse in der Bibliothek in Wolfenbüttel, dann im Museum in Schwerin (Nr. 157 und 158). Darauf dann zahlreiche Wiederholungen aus der Werkstatt Cranachs. Ebenso zahlreiche spätere Bildnisse. Vergl. C. Ruland, Katalog: Die Luther-Ausstellung des großherzogl. Museums zu Weimar (Weimar 1883).

Tode seines Vaters ging er wohl zu großem Teile in der Werkstattpraxis auf, und es geben deshalb nur seine sicheren, nach 1553 entstandenen Bilder einige Fingerzeige zur Bestimmung einiger noch zu Lebzeiten des alten Cranach entstandener selbständiger Werke. Seine Zeichnung ist minder flott und sicher als die seines Vaters, aber in der Färbung ist er weicher, in der Pinselführung flüssiger; für das Fleisch wendet er einen helleren rosafarbigen Ton an. Wie weit er in der Erfindung von seinem Vater abhängig, läßt sich nicht bestimmen, da der zu des älteren Cranach Lebzeiten in der Werkstatt vorhandene Motivenschatz durch ihn später nicht mehr bereichert wurde. Nach den gegebenen Kriterien lassen sich ihm u. a. aus der früheren Periode folgende Werke zuweisen: schon aus dem Jahre 1538 die Gefangennahme Christi, in Wien (k. k. Galerie Nr. 1474), aus dem Jahre 1545 Elias und die Baalspriester, aus dem folgenden Jahre eine Kreuzigung, beide in der Dresdener Galerie (Nr. 1941 und 1942), dann ein Hauptbild, aus dem Jahre 1549, die Predigt des Johannes, im Braunschweiger Museum (Nr. 291). Johannes hat einen Baumstumpf zur Kanzel gemacht, gegen ihn drängt die Menge der Zuhörer, Krieger und Bürger, unter welchen sich gewiß zahlreiche Bildnisse von Zeitgenossen befinden; im Hintergrund erheben sich Felsen mit einer Burg. Es ist hier vornehmlich das Kolorit, das auf den jungen Cranach hinweist, Komposition und Typen könnten ebenso gut dem alten Cranach gehören, wie dieses Thema ja auch bereits in der Werkstatt des alten Cranach behandelt worden war (Dresden, Galerie Nr. 1925 vom Jahre 1543). Des Anteils des jungen Cranach an dem großen Altarbilde in der Stadtpfarrkirche in Weimar wurde schon gedacht. Aus dem Jahre 1573 befindet sich eine Kreuzigung in der Dresdener Galerie. Auch konfessionell-lutherische Kirchenbilder malte er im Sinn und Geiste seines Vaters, so 1569 für die Stadtkirche zu Wittenberg (jetzt in der Kapelle neben der Kirche, wohin auch die meisten seiner anderen für die Stadtkirche gemalten Bilder gekommen sind) den Weinberg des Herrn; auf der einen Seite die Zerstörung desselben durch die katholische Geistlichkeit, auf der anderen die Neubepflanzung desselben durch die lutherische; die unduldsame Polemik, welche rechts und links den wahren Geist des Christentums verleugnete, drang eben auch in die Kunst ein, ein Zeugnis, daß die schöpferische Kraft im Erlöschen war. Andere Kirchenbilder von ihm besitzt die Blasiuskirche in Nordhausen, das Museum zu Leipzig u. s. w. Auch einige liebenswürdige mythologische Bildchen hat er gemalt; die Formen erscheinen bei den Frauen etwas derber, die Köpfe mit dem kurzen aufwärts gebogenen Näschen geben dem Gesichte einen schnippischen Zug. So erscheint er auf dem bereits genannten Kasseler Bildchen: Diana an der Quelle. Einen Märchenstoff behandeln zwei Bilder der Galerie in Dresden (Nr. 1943 und 1944), „Der schlafende Waldriese und die Zwerge“ und „Der erwachte Waldriese und die Zwerge“. Das Beste hat der junge Cranach auf dem Gebiet der Bildnismalerei geleistet. So gehen gleich auf ihn einige prächtige Lutherbilder zurück; eines in lebensgroßer ganzer Gestalt aus dem Jahre 1546 im Museum in Schwerin (Nr. 169), aus dem gleichen Jahre eines, das Luther in Halbfigur darstellt, im Museum in Weimar (Nr. 14). Melanchthon hat er auf dem Sterbebette gemalt; es ist ein Bild von ergreifender Todeswahrheit (Dresden, Galerie Nr. 1952): die Augen sind geschlossen wie die eines Schlafenden, um den Mund liegt ein lächelnder Zug, wie es dem mildesten Geiste im Kreise der Reformatoren entspricht.

Hervorgehoben sei das auch im Kolorit vornehme Bildnis des sächsischen Juristen Leonhard Badehorn in der Berliner Galerie (Nr. 614), und von Fürstenbildnissen das Doppelbildnis des Kurfürsten Moritz von Sachsen und seiner Gemahlin Agnes aus dem Jahre 1559 (Dresden, Galerie Nr. 1945), dann die Einzelbildnisse des Kurfürsten Moritz und des Kurfürsten August (beide in der Dresdener Galerie Nr. 1947 und 1948).*)

Ein anderer Vertreter der Richtung des alten Cranach ist Wolfgang Krodel (er zeichnet seine Bilder mit W. K.). Er ist in seinen selbständigen Bildern nur derber in der Form und matter in der Farbe als Cranach, wiederholt aber im übrigen ganz dessen Typen und verwendet dessen Kanon der menschlichen Gestalt. So besitzt die k. k. Galerie in Wien von ihm zwei bezeichnete Bilder, David und Bathseba und Loth mit seinen Töchtern aus dem Jahre 1528 (Nr. 1488 und 1489), aus gleichem Jahre die Sammlung in Dessau ein Jüngstes Gericht; eine Judith im Lager des Holophernes aus dem Jahre 1555 — auch ganz im Cranachschen Werkstattstil — befindet sich im Museum in Darmstadt (Nr. 254). Ein anderer Vertreter der Richtung Cranachs, Peter Roddelstadt aus Gothland, gen. Peter Gothland, ist 1553 als Hofmaler in Weimar nachgewiesen. Als Maler bringt er den Cranachschen Stil in äußerster Derbheit zur Anschauung, Beweis dafür sind seine nicht seltenen Altarbilder und Epitaphien, von welchen z. B. die Stadtkirche in Jena ein von Professor Stoffel gestiftetes Epitaph und dann das Epitaph des Erhard Schnepfius, ferner ein Altarbild, Christus im Sturm auf dem Meere, besitzt. Ansprechender als seine Gemälde sind seine Stiche. Ein mit H. K. bezeichneter Christus auf dem Ölberg, in der Domkirche in Königsberg, rührt wahrscheinlich von Heinrich Königswieser her, der als Schützling des Herzogs Albrecht von Preußen 1552 in die Werkstatt des jungen Cranach trat.**) Von Franz Tymmermann aus Hamburg, der vom Rate seiner Vaterstadt 1538—1540 in die Werkstatt Cranachs zu seiner künstlerischen Ausbildung geschickt wurde, sind noch keine Werke nachgewiesen.***) In die künstlerische Gefolgschaft Cranachs trat auch Hans Brosamer aus Fulda (geboren gegen 1480), der zuletzt in Erfurt arbeitete, wo er 1554 starb. Er war vornehmlich für den Holzschnitt und Kupferstich thätig, doch sind auch einige Gemälde, und zwar zumeist Bildnisse von ihm vorhanden. Er zeigt darin charaktervolle, aber doch hausbackene Auffassung, aber auch eine harte Zeichnung und die Farbe ist von trocken bräunlichem Ton. Ein Bildnis von 1520 mit des Künstlers Monogramm

---

*) Dem jungen Cranach gehört auch das sogenannte Stammbuch in der k. Bibliothek in Berlin mit zehn Bildnissen in Aquarell auf blauem Grund; sechs davon tragen das Datum 1543 (Christus, die Rechte zum Segnen erhoben, Johann Friedrich der Großmütige, Luther, Melanchthon, Bugenhagen, Justus Jonas). Ein Blatt trägt das Datum 1546, ein anderes aber falsch bezeichnetes Bildnis 1520 — was also eine Kopie nach dem Bilde von 1520 sein könnte; zwei (Christus am Kreuz und das Bildnis Spalatins) haben kein Datum. Publiziert wurde das Stammbuch (ohne den Crucifixus) von Mechel, Berlin 1814.

**) Andere mit H K bezeichnete Bilder eines Cranachschülers sind: Segnender Christus mit dem Stifterpaar von 1537 im Prov. Museum in Hannover; Christus und die Ehebrecherin von 1530 in der Sammlung Niesewand (jetzt wohl aufgelöst) in Mühlheim a. Rh. Mitt. L. Scheiblers.

***) Über die Schüler und Nachfolger Cranachs vergl. Schuchardt, a. O. III., S. 87 ff. Über Tymmermann, Lappenberg, Beiträge zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs in der Zeitschrift d. Vereins f. hamb. Geschichte. V. (1866), bes. S. 254.

besitzt die k. k. Galerie in Wien (Nr. 1462), zwei Bildnisse, und zwar das des Wolfgang Eisen von 1523 und das einer Frau in braunem Kleid und weißer hoher Haube, die Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 128 und 129).*)

Außer der Schule von Wittenberg ist auf sächsischem Boden keine andere emporgeblüht; in Leipzig war auch jetzt, wie im 15. Jahrhundert (vergl. S. 315), ein sehr eifriger Betrieb, es fehlen auch nicht die zahlreichen Künstlernamen, z. B. muß Heinrich Schmidt, nachweisbar 1501—1541, der zahlreichen Aufträgen von seiten des Stadtrates zu genügen hatte, ein gewisses Ansehen besessen haben**), doch ist nur ein einziger davon mit einigem Klang auf die Nachwelt gekommen, das ist der des Hans Krell, der den Beinamen „Der Fürstenmaler von Leipzig" führt. Urkundlich nachweisbar in Leipzig ist Hans Krell seit 1531; von den vierziger Jahren an fehlen nicht die Zeugnisse, daß Krell sich schon eines ausgebreiteten Rufes als „Konterfeier" erfreute. Krell starb Anfang November 1565. Es folgte ihm sein Sohn, der jüngere Hans Krell, als Leiter der Werkstatt. Der ältere Hans Krell hat auch für den Holzschnitt gezeichnet und als Dekorateur gewirkt, doch haben ihm nur seine Bildnisse Ruf und Ansehen erworben. Freilich, nach dem Urteil von heute, war sein Ruf größer als seine Kunst. Seine Bildnisse verleugnen nicht den Einfluß der Schule Wittenbergs, aber es fehlt ihnen die schlichte Auffassung des alten Cranach und auch wieder der gediegene Ernst, der selbst einen Zug von Größe hat, welcher den Bildnissen des jungen Cranach eigen ist. Möglich, daß die Zeitgenossen die Naturtreue der Bilder schätzten, das moderne Auge sieht in Zeichnung und Färbung nur Dutzendleistungen handwerksmäßiger Herstellung. Es seien hier genannt die Bildnisse der Kurfürsten August von Sachsen und seiner Gemahlin Anna in der Dresdener Galerie (Nr. 1956 und 1957), beide lebensgroß und in ganzer Gestalt und die Bildnisse des Kurfürsten Johann Friedrich und seiner Gattin Sibylla aus dem Jahre 1534 in der Leipziger Stadtbibliothek.***)

Einen Maler von größerer Bedeutung, als ihn Leipzig hatte, besaß in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts die kleine Stadt Eimbeck. Es war dies Johann Rap-hon, der zum Domdechant des Alexanderstifts in Eimbeck im Jahre 1507 ernannt wurde (doch, wie es scheint, von dieser Stellung bald zurücktrat) und dort 1528 starb. Die Werke, die von ihm vorhanden, zeigen, daß seine Begabung nicht zur vollen Entwicklung gekommen ist; es gebricht ihm weder an gestaltender Kraft, noch an einer starken, den Gestalten sich mitteilenden Innerlichkeit; seine Formen

*) Über Brosamer, R. Bergau in Lützows Zeitschrift f. b. Kunst. Bd. XIII. (1878). B. Sp. 494—496 und Eisenmann in der Allgem. d. Biographie. Bd. III., S. 363 ff.

**) Es fehlen auch einzelne Werke nicht, die einer einheimischen, von Cranach gar nicht oder nur zu geringem Teil beeinflußten Schule angehören, so z. B. zwei Bilder mit der Lazarusgeschichte im Museum in Leipzig, auf welchen nur einzelne Köpfe den Einfluß Cranachs verraten; eine Krönung Mariens mit Katharina, Bartholomäus und dem Stifter ebenda und eine Kreuzigung in der Sammlung des historischen Vereins in Leipzig weisen auf einen am ehesten von Nürnberg beeinflußten Meister. Eine Kreuzigung von 1522, von der Familie Schmidburg gestiftet, erinnert bei sorgsamer Ausführung an die Phantastik Grünewalds. Mitt. L. Scheiblers.

***) Über die Leipziger Maler dieser Zeit, vergl. Wustmann, a. O., bes. S. 28 ff. Über Hans Krell im besonderen Wustmanns Aufsatz: Hans Krell, der Fürstenmaler in dem Buche: Aus Leipzigs Vergangenheit (Leipzig 1885), S. 120 ff.

haben vielfach etwas Großes, in der Schilderung giebt sich ein entwickelter Natursinn kund. Aber seine Komposition ist wegen der Überfüllung mit Figuren unklar, seine Gewandbehandlung unruhig, die runden, oft in seltsamen Kurven verlaufenden Falten besonders an den auf dem Boden aufliegenden Säumen gehäuft, und in ihrer Form unbegründet. Die malerische Technik hat etwas Unsicheres, Altertümliches; der Auftrag der Farben ist nicht breit, sondern geschieht mit spitzem Pinsel; die Umrisse erscheinen deshalb scharf gezogen, die Modellierung hart. Der Ton der Bilder ist in den Gewändern ein heller, frischer, im Fleische dagegen schwer, in den Lichtern kalt, die goldenen Heiligenscheine sind von massiver Bildung. Im ganzen erinnert die koloristische Haltung an die Werke der westfälischen Malerei vom Ende des 15. Jahrhunderts, von der Rap-hon auch sonst sich beeinflußt zeigt. Wäre Rap-hon ein Laie gewesen, dem die Wanderschaft in den Werkstätten hervorragender Zeitgenossen die Fortschritte deutscher Malerei erschlossen hätte, er würde seiner Begabung entsprechend für die Entwicklung der Malerei im Norden Deutschlands wohl hervorragende Bedeutung gewonnen haben. Die von ihm bekannten Werke sind: zwei kleine Flügel eines Marienaltars mit Heiligengestalten aus dem Jahre 1503, einst in der Sammlung Hausmann in Hannover, aus dem Jahre 1506 eine Kreuzigung im Prov. Museum in Hannover und ein großes Altarwerk mit der Verkündigung auf der Außenseite der Flügel, der Maria Immaculata, der Verspottung Christi, und der Messe von Bolsena bei geöffneten Flügeln im Museum in Braunschweig (Nr. 33 aus dem dortigen Dom), endlich das Hauptwerk des Meisters, sein Altar im Dom zu Halberstadt von 1508 und 1509. Auf dem Mittelbild ist hier eine sehr figurenreiche, in der Komposition gedrängte Kreuzigung, auf den Innenseiten der Flügel Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige und Beschneidung, auf den äußeren Seiten — von schwächerer Hand — acht heilige Frauen und die Jünger Christi dargestellt. Ein großes Altarwerk des Künstlers, das sich in Walkenried befand, ist verschollen.*)

Im südlichen Sachsen, in den reichen Städten des Erzgebirges, fehlt es nicht an Werken der Malerei, auch solchen nicht, die sich über Durchschnittsleistungen erheben, wie z. B. die herrlichen Tafeln der heil. Katharina mit der knieenden Familie des Stifters Nicolaus Pflugk († 1549) und der von Engeln gekrönten Maria mit dem Kinde in der alten Sakristei der Annakirche zu Annaberg, aber gerade für die hervorragenden Leistungen fehlen noch genügende Zeugnisse, um sie als Leistungen einheimischer Maler in Anspruch nehmen zu dürfen.**)

---

*) Über Rap-hon vergl. Lucanus, Der Dom zu Halberstadt (Halberstadt 1837) S. 10 und dazu der Umrißstich des Halberstädter Altars, Tafel VII, dann Kugler, Kleine Schriften. I, S. 139 ff. mit zwei Holzschnitten.

**) Lichtdruck der beiden hier genannten Tafeln in den Monumenten des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge (Dresden, Gilbert 1875). Nr. 24. Das benachbarte Buchholz besitzt zwei Altäre, die der gleichen Richtung angehören, vielleicht geringere Werke des Meisters der Tafeln in der Annakirche sind. Der eine, in der Katharinenkirche, zeigt auf dem Deckelbilde die Maria Immaculata und zwei Heilige, der andere, in der Spitalkirche, auf dem Mittelbilde St. Wolfgang, auf den Flügeln die Maria Immaculata und die heil. Katharina. Ein verwandter Altar befindet sich im Kölner Museum mit der Maria Immaculata und der heil. Katharina und Barbara auf dem Mittelbilde, zwei Heiligen auf den Flügeln (Nr. 540—542).

In Schlesien blieb Breslau der Mittelpunkt der künstlerischen Thätigkeit, doch wenn auch jetzt ebensowenig wie im 15. Jahrhundert die Meisternamen fehlen, so fehlen doch die Leistungen zum mindesten von dem Range, wie sie noch, wenn auch in spärlicher Zahl, das 15. Jahrhundert entstehen sah (vergl. S. 312 ff.). Neben Jakob Beinhart scheint jetzt besonders ein Jeronimus Hecht (urkundlich erwähnt 1513 bis 1529) eine hervorragendere Thätigkeit entwickelt zu haben. Werke von ihm sind nicht nachweisbar. Dagegen sind einige anonyme Denkmäler vorhanden, welche zum mindesten schätzbares Mittelgut sind, so eine sehr anmutig komponierte heilige Familie mit musizierenden Engeln und den beiden Stiftern in der Sakristei der St. Adalbertskirche aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, dann im Museum schlesischer Altertümer ein Christus am Kreuz mit Maria und Johannes und den Heiligen Wenzel und Stanislaus aus dem Jahre 1510. Ein heil. Hieronymus, ebenda, vollzieht seine Kasteiung in sehr schöner Landschaft. Eine Passionsfolge aus dem Jahre 1520 an gleicher Stelle ist nur interessant, weil sie den starken Einfluß des slawischen Elementes in der Charakteristik deutlich zeigt. Im übrigen sind es Arbeiten ohne jede künstlerische Bedeutung.*)

Jetzt wie früher blieb die Malerei am deutschen Niederrhein trotz gleichen Breitengrades außer jedem Zusammenhang mit der Malerei in Norddeutschland. Köln war noch immer der Mittelpunkt künstlerischen Lebens, aber an der Spitze der Entwicklung stand die Kölnische Schule eigentlich seit ungefähr 1450 nicht mehr. Es lag dies nicht an den veränderten Verhältnissen, denn hatte auch Köln am Beginn des 16. Jahrhunderts den Höhepunkt seiner Blüte und politischen Macht schon überschritten, so ließ dies doch die materielle Kultur unberührt, das Behagen an Glanz und Wohlleben war geblieben. Es würde auch kaum zu behaupten sein, daß die geringere geistige Regsamkeit, welche thatsächlich am Ausgang des 15. Jahrhunderts wahrnehmbar ist, der schwächere Pulsschlag echt religiösen Lebens, auf die Malerei eingewirkt habe;**) es war die mächtig aufgeblühte Kunst der benachbarten stammverwandten Niederlande, welche naturgemäß sich die kölnische Kunst tributpflichtig machte. Seit den van Eycks war dies merkbar. Stephan Lochener schuf nicht mehr ganz frei, sondern schon unter dem Eindrucke des Genter Altars, und in dem Meister des Münchener Marienlebens und dem Meister von St. Severin waren schon die Künstler aufgetreten, welche ihre Wege parallel neben jenen der Nachfolger der van Eycks gehen wollten. Diese Bahn wurde nicht mehr verlassen, am Beginn des 16. Jahrhunderts ist es so weit, daß es nicht mehr leicht wird, da, wo Urkunden im Stiche lassen, die Nationalität der Meister zu bestimmen. Heute ist es nachgewiesen, daß Hans Memling ein Mainzer war (und jetzt wird man vielleicht auch einige Spuren Lochenerschen Einflusses in manchen seiner Gemälde entdecken), aber dennoch wird ihn die Auffindung der Tagebuchstelle, welche diese Kunde bringt, zu keinem deutschen

---

Mitteilung L. Scheiblers. L. Scheibler ist auch geneigt, diese Arbeiten einem einheimischen Meister zuzuweisen. Waagens Klassifizierung der Gemälde im sächsischen Erzgebirge bedarf einer gründlichen Revision.

*) Vergl. A. Schultz, a. a. O. S. 148 ff.

**) Vergl. P. Norrenberg, Kölnisches Litteraturleben im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts. Viersen 1873.

Meister machen, solange man eben der Ansicht ist, daß nicht der Geburtsschein, sondern der Stil der wahre Heimatsausweis eines Künstlers ist.*) So kann man denn auch gerade bei den Hauptmeistern, welche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Köln geschaffen haben, solange nicht Urkunden sprechen, die deutsche Herkunft nur schwer behaupten, doch ihre Werke, auf deutschem Boden entstanden, fordern auch hier volle Berücksichtigung.

Zunächst nun aber sei eines Künstlers gedacht, der zwar schon in seinen Jünglingsjahren mit seinen Eltern nach Köln kam, der aber doch schon damals in seiner Entwicklung fertig war, das ist Anton Woensam von Worms, Sohn des Malers Jasper Woensam von Worms. Jasper, der seinen Sohn überlebte, muß als Maler eines großen Rufs sich erfreut haben, da er alle Ehrenämter, welche die Malerzunft zu vergeben hatte, in Köln nacheinander bekleidete. Gemälde seiner Hand sind jedoch nicht erhalten. Auch die Gemälde seines Sohnes Anton, der, wenn auch noch jung an Jahren, doch bereits 1518 in selbständiger Thätigkeit in Köln nachgewiesen ist, sind nicht zahlreich; um so zahlreicher allerdings seine Zeichnungen für den Holzschnitt; sein Biograph vermag allein 323 Nummern von Büchern aufzuzählen, in welchen Holzschnitte Antons vorkommen, ganz abgesehen von den zahlreichen Einzelblättern und Holzschnittfolgen. Anton Woensam starb in Köln 1541.**) Es wurde bemerkt, daß Woensam trotz seiner Jugend schon als Fertiger nach Köln kam. So erklärt es sich, daß in seinen Werken der niederländische Einfluß völlig mangelt, dagegen der fränkische Einfluß und besonders der Wolgemuths und Dürers deutlich sich bemerkbar macht. Er charakterisiert eingehend, doch seine Charakteristik ist trocken, nüchtern; seine Zeichnung ist bestimmt bis zur Härte, seine Modellierung scharf, mit reliefartiger Herausarbeitung der Formen. Seine Gestalten sind von sehr schlankem, hagerem Bau, die Köpfe im Verhältnis dazu etwas klein. Sein Durchschnittstypus mit der niedrigen Stirne, den stark entwickelten Backenknochen, dem kleinen zurückgeschobenen Kinn ist nicht liebenswürdig, aber doch durch den Ausdruck einer gewissen herben Energie anziehend. Die Gewandbehandlung ist tüchtig; die Falten sind den schweren Stoffen entsprechend rund, überhäuftes Gefältel an den Säumen vermeidet er. Seine Farbe sticht scharf ab von dem hellen Ton der eingeborenen Kölner und Niederländer; er liebt einen tiefen bräunlichen Gesamtton, aus dem ein kaltes Rot, das er mit Vorliebe als Gewandfarbe anwendet, hervortritt. In seinen landschaftlichen Hintergründen haben die Fernen einen schweren, graugrünen Ton. Von seinen Bildern seien genannt aus dem Jahre 1520 ein Altar, dessen Mittelstück mit Christus am Kreuze und den Heiligen Konstantin und Helena im Klerikerseminar in Freising, und dessen Flügel mit je einem Heiligenpaar in der Pinakothek in München (Nr. 66, 67) sich befinden; aus dem Jahre 1529 besitzt das Museum in Köln eine Gefangennahme Christi (Nr. 355). Eine Flügelaltar mit der heiligen Sippe in der Sammlung Clavé von Bouhaben in Köln zeichnet sich durch ausnahmsweise

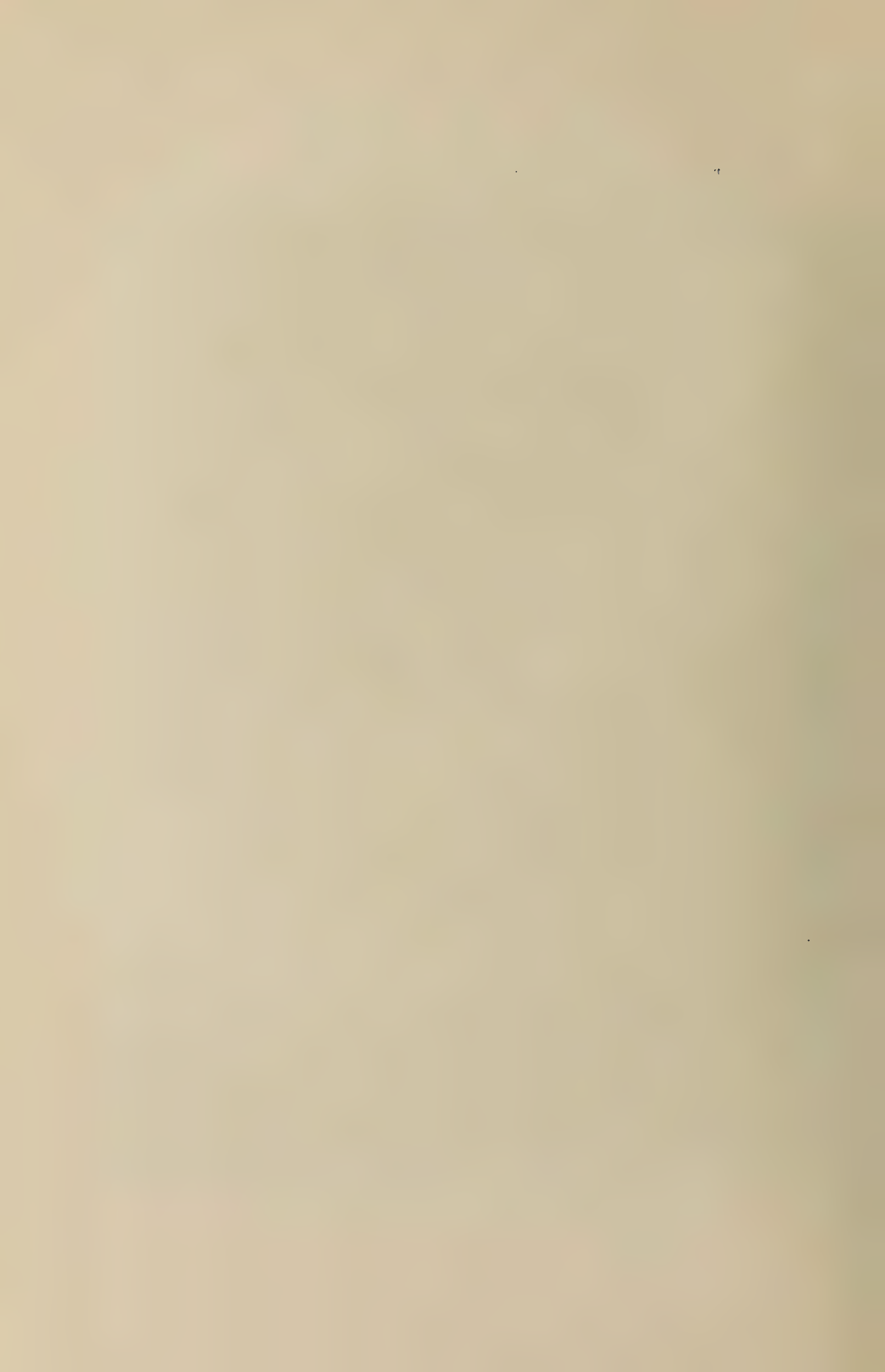
---

*) Vergl. Lützows Kunst-Chronik, XXIV (1889) S. 301.

**) J. J. Merlo, Anton Woensam von Worms, Maler und Xylograph zu Köln. Leipzig 1864 und Nachträge dazu 1884. — In den Nachträgen auch der Nachweis für das Todesjahr des Künstlers.



Anton Wonsam: Christus am Kreuze. Köln, Museum Wallraf-Richartz.



leuchtende durchsichtige Färbung aus. Eine thronende Madonna zwischen Heiligen und Stiftern von 1530 befindet sich im Pfarrhause von St. Severin in Köln, eine andere kleine Madonna im Museum in Darmstadt (Nr. 257). Das für den Meister aber am meisten charakteristische Bild ist der Christus am Kreuze im Kölner Museum (Nr. 354) von 1535. Am Fuße des Kreuzes haben sich außer Maria und Johannes auch Petrus und die Heiligen des Kartäuserordens (Bruno, Hugo von Grenoble und Hugo von Lincoln) zusammengefunden, dazu der Stifter des Bildes, der Prior der Kölner Kartause Petrus Blomevenna von Leyden und seine Verwandten. Die Bildnisse des Stifters und seiner Verwandten lassen auf scharfe und in diesem Falle rücksichtslose Naturbeachtung schließen.

An der Wende des Jahrhunderts schufen in Köln zwei — aller Wahrschein-scheinlichkeit nach einheimische — Meister, deren Namen noch unbekannt sind, die deshalb nach ihren Hauptwerken als der Meister der heiligen Sippe und als der Meister des Bartholomäusaltars (oder auch Thomasaltars) bezeichnet werden. Beide Künstler weisen noch Züge auf, welche ihren Zusammenhang mit der einheimischen Malerschule sichern, wenngleich auch sie, wie es ja nahe liegt, den Niederländern nicht ferner stehen, als der Meister des Münchener Marienlebens oder der Meister von St. Severin. Die Thätigkeit des Meisters der heiligen Sippe reicht von ungefähr 1486 bis gegen 1520. Das früheste Werk, das dem Meister zugeschrieben wird, ist die Messe des heil. Gregor von 1486 im erzbischöflichen Museum in Utrecht; sein Hauptwerk jedoch, das aus der Hauskapelle der Familie Hackenay in Köln stammende Altarwerk im Kölner Museum (Nr. 199) mit der Darstellung der heiligen Sippe auf dem Mittelbild und zwei Heiligenpaaren auf den Flügeln entstand erst gegen 1518. Zu diesen Werken gesellen sich dann noch eine erhebliche Anzahl von Bildern in den Galerien von Köln, München, Nürnberg, von welchen nur der Altar in der Münchener Pinakothek (Nr. 43—45) mit der Beschneidung auf dem Mittelbilde und je drei Heiligen auf den beiden Flügeln, dann eine Anbetung der Könige in derselben Sammlung (Nr. 47) und ein Flügelbild im Germanischen Museum (Nr. 37) mit der heil. Ursula und ihren Jungfrauen und der heil. Columba und heil. Agnes hervorgehoben sei. Man kann den Künstler in die Nähe des Meisters des Münchener Marienlebens stellen, wie er ja auch nur unerheblich jünger als dieser ist. Die Frauen in seinen Bildern sind von der schlanken, feinen Art wie bei jenem Meister; auch der Typus des Meisters — ein zugespitztes Oval, hohe Stirne, gerade, feine Nase, sehr kleines Kinn — ist ähnlich, doch hier schon von größerem Liebreiz. Die Köpfe der Männer sind, wie dort, sehr eingehend individualisiert. Von ungewöhnlicher Lieblichkeit sind im Sippenbilde die Kinder. Er ist lebendig, aber nicht hastig, ausdrucksvoll, aber ohne Geziertheit in der Bewegung. In der Gewandbehandlung steht er hinter dem Meister des Münchener Marienlebens zurück; eine Überfülle von wenig oder gar nicht motivierten Quer- und Längsfalten zerlegt die dicken Stoffe und läßt die Körperformen darunter nicht zur Geltung kommen. Die Färbung ist nur in seinen frühesten Bildern von etwas schwerem Ton, in seinen Hauptwerken ist sie von der Helligkeit und Klarheit, welche den Bildern der niederländischen Meister eigen ist. Das Inkarnat ist zart rötlich. In der Gewandung zeigt er Vorliebe für gemusterte Stoffe. Wo der Hintergrund ein landschaftlicher

(z. B. im Sippenbilde), ist dieser mit großer Zartheit und Genauigkeit ausgeführt; der Himmel ist nicht mehr in Gold, sondern im Naturton angegeben.*)

In künstlerischem Zusammenhang mit dem Meister der heiligen Sippe sind der Meister des Bartholomäusaltars, doch wird dieser nicht aus einem Lehrverhältnis zu erklären sein, da ja beide Künstler ungefähr gleichaltrig waren. Der Meister des Bartholomäusaltars hat sich nicht bloß aus der kölnischen Richtung heraus entwickelt, sondern außerdem auch oberrheinischen Einfluß, wohl sicher nur durch die Stiche Schongauers vermittelt, auf sich wirken lassen. Kein Zweifel, daß er hochbegabt war, er befindet sich auch im Besitze völliger Herrschaft über die Technik, aber sein Geschmack ist merkwürdig verbildet, in seinen Heiligengestalten ist die religiöse Hingenommenheit, die mystische Verzückung, die keusche Grazie der altkölnischen Schule zum koketten und auch wieder hysterisch erregten Frommthun vornehmer Betbrüder und Betschwestern geworden. Wie unangenehm ist gleich sein Frauentypus! Der Schädel ist sehr stark entwickelt, dementsprechend die leichtgewölbte Stirne überhoch und breit, die Augenlider schwer, die Nase gerade und schmalrückig, der Mund zierlich, die Oberlippe voll, und noch wie von einem Lächeln leicht gekräuselt; bezeichnend für den Meister ist der übergroße Zwischenraum zwischen Mund und Nase, das Kinn hat ein flaches Grübchen. Die Hände sind schlank, die Finger sehr lang, an der Spitze klobig verbreitert. Das leise Lächeln der Frauen auf altkölnischen Bildern, hier in der That das Erglänzen einer in himmlische Träume verlorenen Seele, ist bei den Frauen des Meisters des Bartholomäusaltars ein geziert verschämtes Lächeln geworden und diese Geziertheit unreifer, aber ganz weltlicher Naturen ist auch den Bewegungen eigen. Die Männer sind eingehender charakterisiert, doch fehlt auch ihnen der Ausdruck gesammelter innerer Kraft, und in ihrer befangenen Art, ihrer koketten Sentimentalität erinnern sie vielfach an Peruginos verweichlichte und dabei oft recht leere Männergestalten. Die Formen seiner Figuren sind schlank, bei den Frauen etwas schwächlich. Die Frauen sind durchaus in die elegantesten Kostüme vom Beginn des 16. Jahrhunderts gekleidet. Die Gewandbehandlung ist bei ihm etwas besser als beim Meister der heiligen Sippe; die Falten sind nicht so gehäuft wie dort, von rundem, doch etwas scharfem Bug, wie es der Struktur der schweren Woll- und Damaststoffe entspricht. Die landschaftlichen Hintergründe sind in Anbetracht der Zeit auffallend gut entwickelt, und selbst der Luftperspektive wurde von dem Künstler Rechnung getragen. Vollendet ist die Technik des Künstlers. Die Farben sind emailartig verschmolzen und wirken auch noch heute mit ungeschmälerter Kraft: Gold, Rosa, Grün, Blau vereinigen sich, bei im ganzen kühler Stimmung, zu einem heiteren Akkord. Das Fleisch ist in einem matt-gelblichen Ton mit grauen Schatten und hellen Lichtern modelliert, wozu noch zarte Lasuren treten. Diese sorgfältige virtuose Behandlung des Fleisches läßt ihn jene Weichheit erzielen, welche die Italiener „morbidezza“ nennen. Die Thätigkeit des Künstlers fällt in den Anfang des 16. Jahrhunderts; zahlreich sind die vorhandenen Werke nicht, da nun aber die persönliche Art des Meisters sehr leicht zu erkennen ist, so darf man voraussetzen, daß ein früher Tod sein Tagewerk beschränkte.

*) Abbildung des Altars der heiligen Sippe bei Förster, Denkmale XII. — Über den Meister der heiligen Sippe Scheibler im Repertorium für K. W. VII, S. 57—58.





Anonymer Meister („Meister de

Köln, Museu



omas-Altars"): Thomas-Altar.

raf-Richartz.



Zu den ältesten Werken des Künstlers gehört wohl der Thomasaltar im Museum in Köln (Nr. 265) von ungefähr 1501; hier zeigt sich der Meister noch am wenigsten



Unbekannter Meister: Thomasaltar. Köln, Museum.

in Manier befangen; der forschende Blick des Thomas auf Christus, die Bewegung seiner Hand, von Christus geleitet, sind noch Züge unbefangener Seelenschilderung.

Ebenso ist die Charakteristik des heil. Ambrosius und heil. Hieronymus noch tiefer gehend als in den anderen Arbeiten. Auf den inneren Seiten der Flügel ist die Maria mit dem Kinde und der heil. Johannes, dann der heil. Hippolyt und die heil. Afra, auf den äußeren Seiten grau in grau die heil. Symphorosa und die heil. Felicitas, jede mit ihren sieben Märtyrersöhnen, dargestellt. Der Altar stammt aus der Kartause in Köln. Aus derselben Kirche kommt auch der Kreuzaltar im Museum in Köln (Nr. 206). Hier stört am meisten der Mangel an starker und von keinem Seitenblick auf die Welt gestörter Empfindung; von den unter dem Kreuze Versammelten hat am ehesten noch Hieronymus etwas vom Pathos echten Mitleidens; Maria, Johannes, Magdalena gleichen bezahlten Leidtragenden, bei welchen die Heftigkeit äußerer Gebärde mit der inneren Teilnahmslosigkeit im Kampf steht. Schwächlich ist die Modellierung des Christuskörpers; die Formen sind hager, der Brustkorb übermäßig herausgetrieben, das Gesicht von derben Zügen und Ausdruck. Auf den inneren Flügeln sind je ein Heiligenpaar, auf den äußeren — grau in grau — die beiden Apostelfürsten und die Verkündigung dargestellt. In vollkommener Weise zeigt den entwickelten Stil des Meisters der Bartholomäusaltar in der Münchener Pinakothek (Nr. 48—50); auf dem Mittelbild der heil. Bartholomäus zwischen der heil. Agnes und der heil. Cäcilia; auf den Flügeln Johannes der Evangelist und die heil. Magaretha, der heil. Jakobus Minor und die heil. Christina.*) Zu diesen Hauptwerken kommen dann noch einige andere von geringerer Bedeutung; so eine Tafel (Flügel) mit dem heil. Andreas und der heil. Ursula in Mainz (Museum Nr. 322), eine andere mit Petrus und Dorothea in der Nationalgalerie in London, eine Madonna im Rosenhag im Museum in Darmstadt und eine Maria mit dem Kinde im Museum in Köln (206a), letztere durch besonders weiche Behandlung des Fleisches und leuchtende Färbung ausgezeichnet.**)

In den Werken des Meisters des Bartholomäusaltars ließ sich noch die deutsche Abkunft erkennen; die Maler, welche nun in Köln und in den anderen deutschen Gegenden des Niederrheins thätig waren, wurden entweder schon als Niederländer nachgewiesen oder aber ihre Werke sind doch, wie schon erwähnt wurde, von ganz niederländischer Art. Zunächst zerstob der lokalpatriotische Traum von einer Malerschule in Calcar, deren Mittelpunkt Jan Joest gewesen sein sollte. Jan Joest war ein Niederländer und zwar aus Harlem; von 1505 bis 1508 hielt er sich in Calcar auf, um die vier Flügel des Hochaltars der Nicolaipfarrkirche mit Malereien zu schmücken. Gleich

*) Lithographiert von Strixner.

**) Eine schon von Waagen für den Meister des Bartholomäusaltars in Anspruch genommene große Kreuzabnahme im Louvre weist auch noch die letzte Ausgabe des offiziellen Katalogs (1887) dem Quinten Massys zu. Eine andere Kreuzabnahme, der gleichfalls gute Komposition und Tiefe der Empfindung nachgerühmt wird, befindet sich bei Mrs. Meynell Ingram in London. — Uber den Meister des Bartholomäusaltars vergl. L. Scheibler im Repertorium für K.W. VII, S. 31 ff.; A. v. Wurzbachs Versuch, diesen Meister mit Schongauer zu identifizieren, ist allseitig zurückgewiesen worden (Martin Schongauer, Eine kritische Untersuchung. Wien 1880), doch hatte Wurzbachs Arbeit jedenfalls den Ertrag, daß der Einfluß der Stiche Schongauers auf den Meister erkannt wurde. Die sogenannte Dormagensche Madonna im Museum in Köln (sie kam als Vermächtnis Dormagens dahin), wurde von H. Thode in der Zeitschrift für christliche Kunst I (1888), S. 373 ff. in Lichtdruck publiziert.



Anonymer Meister („Meister des Thomas-Altars"): Mittelbild des Bartholomäus-Altars.

München, Pinakothek.



nach Vollendung des Werkes kehrte er nach Harlem zurück, wo er im Jahre 1515 als thätig nachgewiesen ist; er starb dort 1519. Der urkundliche Nachweis seiner Heimat wird durch den künstlerischen Stil seiner Gemälde bestätigt. An dem oberen (kleinen) Flügelpaar, welches das Schnitzwerk Christus am Kreuze bedeckt, malte er außen die Verkündigung und die Geburt Christi, innen das Opfer Abrahams und die Erhöhung der Schlange, an dem großen unteren Flügelpaar die wichtigsten Ereignisse des Lebens Christi bis zur Herabsendung des heiligen Geistes und dem Tode der Maria in sechzehn Darstellungen. Es sind durchaus die Eigenheiten der alt-niederländischen Meister, welche diesen Werken anhaften: die Gemessenheit der Erzählung, der maßvolle Naturalismus der Charakteristik, die saubere Ausgestaltung der Details, die sorgsame Zeichnung, die milde leuchtende Färbung, der dünne sorgsame Auftrag der Farbe, die gediegene, noch in der Überlieferung der Eyckschen Schule wurzelnde Technik. Die liebevoll behandelte Landschaft hat in Form und Staffage echt niederländisches Gepräge, nur in den Baulichkeiten tritt die Bekanntschaft mit italienischen Renaissanceformen hervor.*)

In Köln war zu dieser Zeit ein Meister thätig, der vielfach Jan Joest verwandt sich zeigt, und wenn er nicht dessen Schüler gewesen ist, so doch starke Anregungen von ihm erhalten hat, es ist dies der Meister des Todes der Maria, wie er nach seinem Hauptwerk bezeichnet wird, da sein Name noch verborgen ist. Daß die Heimat seiner Kunst die Niederlande gewesen sind, daran ist nicht zu zweifeln; so erklärt es sich, daß er einige Zeit mit Jan Scorel und einige Zeit mit Jan Joest für identisch gehalten werden konnte. Möglich ist es, daß er auch von Geburt aus Niederländer war und nur später in Köln seine Werkstatt aufschlug. Später folgte auch er der Wanderrichtung seiner Landsleute und ging nach Italien. Seine Thätigkeit ist von 1515 bis ungefähr 1530 zu verfolgen. Die Abgrenzung seines Werkes ist noch Schwankungen unterworfen, und so mögen hier auch nur seine wichtigsten Bilder, welche zur Charakteristik des Künstlers ausreichen, genannt werden. Das älteste bekannte Werk des Künstlers ist der für die Hauskapelle der Familie Hackeney in Köln gegen 1515 gemalte Tod Mariens im Kölner Museum (Nr. 207); ungefähr vier Jahre später malte der Künstler eine freie Wiederholung des Bildes auf Kosten der Familien Hackeney, Salm, Merle und Hardenrath für die Kirche St. Maria auf dem Kapitol (jetzt in der Münchener Pinakothek Nr. 55—57). Auf dem Mittelbilde Maria auf dem Bette mit der Sterbekerze in der Hand (das Bett hat im Kölner Bild Profilstellung, im Münchener Bild ist es vom Fußende aus sichtbar), um das Bett herum die Apostel, bei welchen die herkömmlichen genrehaften Motive wiederkehren. Die Flügelbilder haben auf dem Münchener und Kölner Altar die gleiche Anordnung: die Stifter knieen mit ihren Schutzheiligen in schöner Landschaft. Die Komposition des Todes der Maria zeigt besonders auf dem Münchener Bilde starke Verwandtschaft mit der entsprechenden Darstellung Jan Joests auf dem Calcarer Altar. Ebenso ist auch die Charakteristik in ihrer kräftigen und doch maßvollen

*) Über Jan Joest vergl. A. Wolff, Die St. Nicolaipfarrkirche zu Calcar, ihre Kunstdenkmäler und Künstler. Calcar 1880 (mit 92 Photographien), dann L. Scheibler, Maler und Bildschnitzer der sogen. Schule von Calcar in der Zeitschrift für bildende Kunst XVIII (1883), S. 28 ff. u. S. 59 ff.

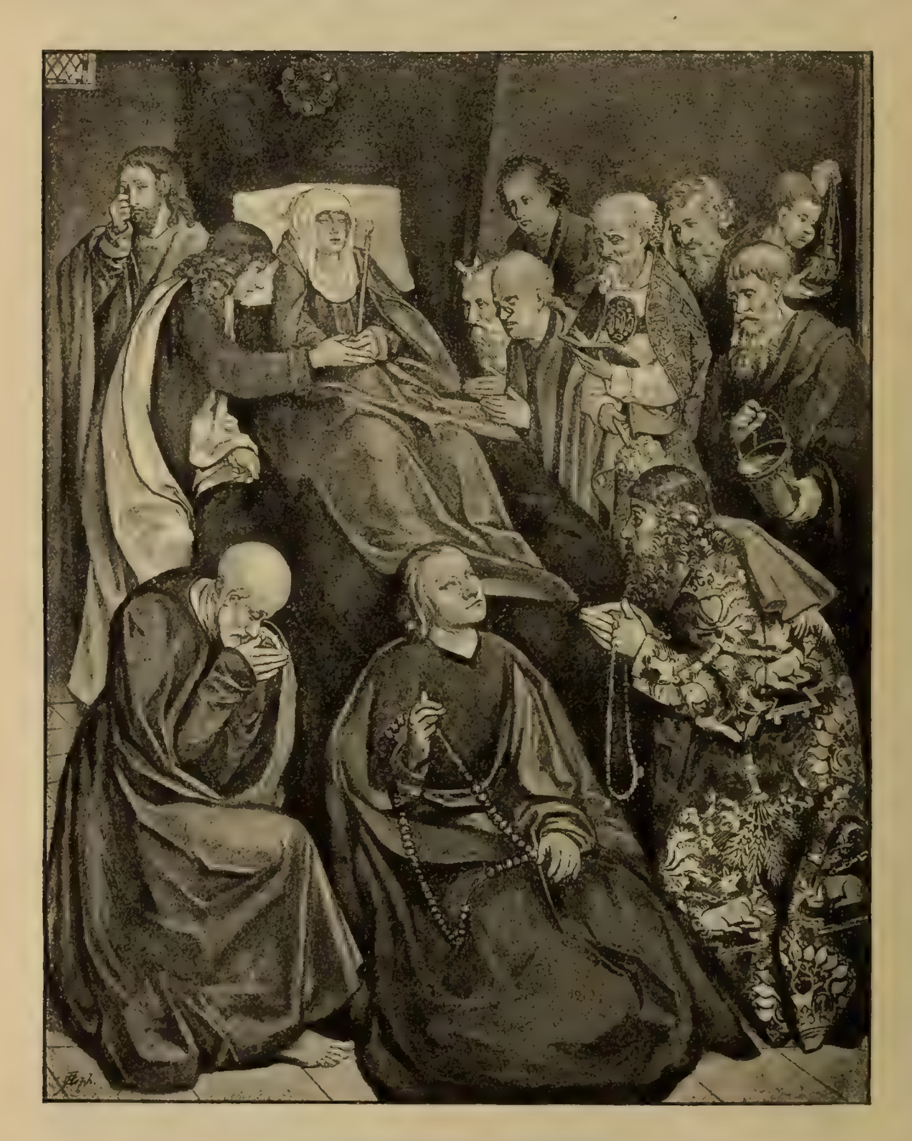


Unbekannter Meister: Bartholomäusaltar.
München, Pinakothek.



Unbekannter Meister: Bartholomäusaltar.
München, Pinakothek.

Art der des Jan Joest verwandt. Die Zeichnung ist sehr bestimmt und sicher, der Farbenauftrag stellenweise sehr zart und dünn, für Gewänder pastos. Seine Farbe ist klar und warm, im Fleische blühend rötlich; der etwas schreiend bunte Ton des

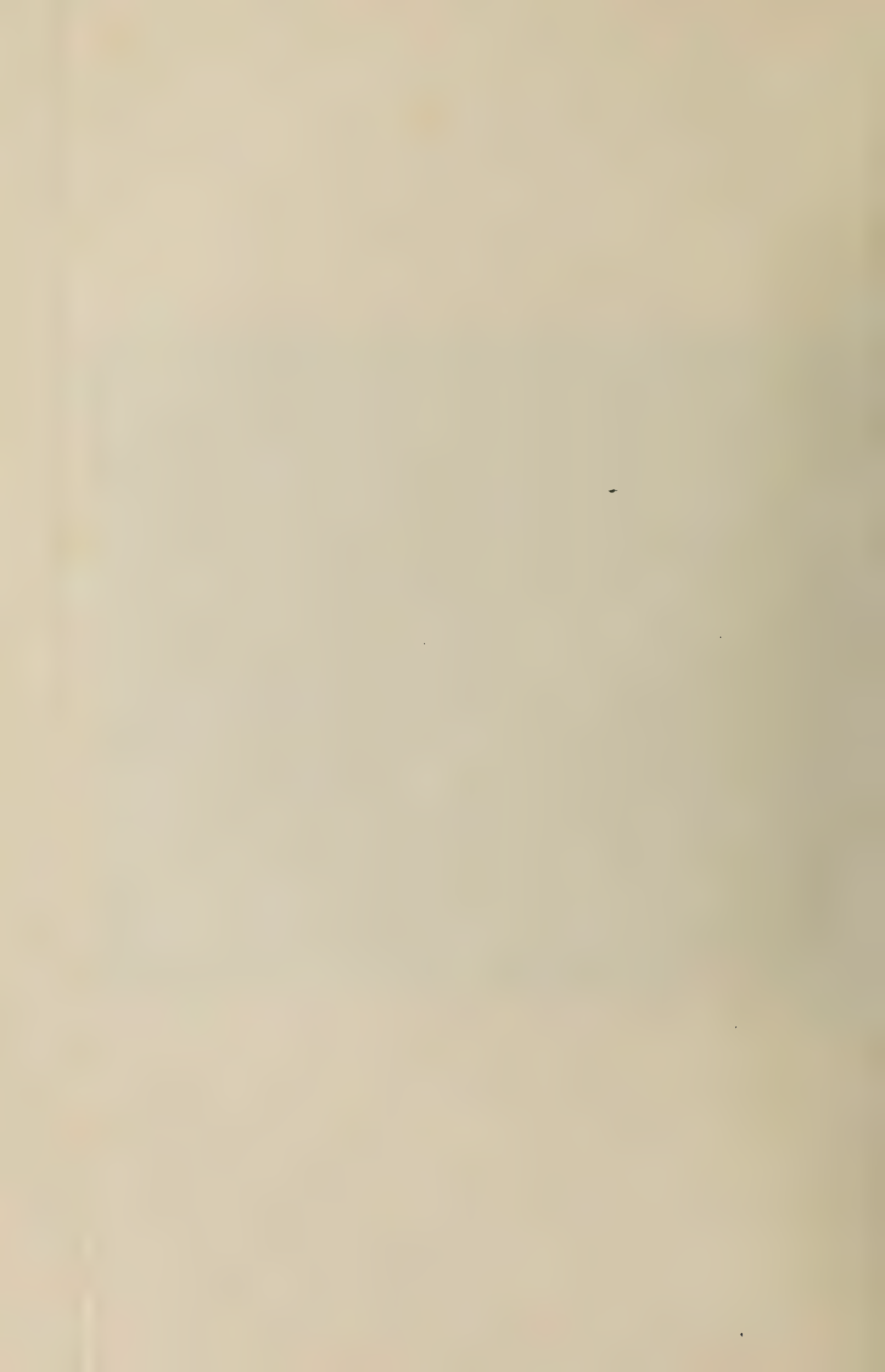


Jan Joest von Calcar: Tod Mariens.
Hauptaltar der Kirche in Calcar.

Münchener Bildes kommt doch wohl auf Rechnung späterer ungeschickt aufgesetzter Lasuren. Für seine Geschicklichkeit und Zartheit des Auftrags ist ein Beleg die Gewandung der heil. Magdalena (auf dem Flügel des Münchener Bildes), wo der milde Purpur des Unterkleids durch das zarte Gewebe des Überwurfs schimmert. Unmittelbar an den Tod Mariens im Kölner Museum schließt sich eine 1516 datierte Anbetung



Meister des Todes der Maria: Tod der Maria. (Köln, Museum.)



des Kindes als Nachtstück in der Sammlung Clavé von Bouhaben in Köln an. In dieser Frühzeit muß dann auch das feine Altärchen in der k. Galerie in Berlin (Nr. 578) mit der Anbetung der Könige auf dem Mittelstück und der heil. Katharina und heil. Barbara auf den inneren Seiten der Flügel (auf den äußeren Seiten die Heiligen Christophorus und Sebastian grau in grau) entstanden sein. In enger Verwandtschaft damit steht die Komposition der Anbetung der Könige auf dem Altar im Rudolphinum in Prag, die Haltung der Könige ist die gleiche hier und dort, ebenso der Typus. Auf den Flügeln des Prager Altars ist die Stifterfamilie, der Vater mit drei Söhnen, die Mutter mit drei Töchtern dargestellt. Gegen 1519 entstand die schon besprochene Replik des Todes der Maria in der Münchener Pinakothek, die in der größeren Breite der Charakteristik und dem freieren Vortrag bezeugt, daß



Jan Joest von Calcar: Verkündigung. Hauptaltar der Kirche in Calcar.

sie einige Jahre nach dem Kölner Bilde entstanden ist.*) Daran reihen sich mehrere Werke, die in italienischen Sammlungen und Kirchen sich noch befinden oder aus solchen herstammen. Zunächst ein Altar in San Donato in Genua mit der Anbetung der Könige auf dem Mittelbilde, zwei weiblichen Heiligen auf den Flügeln und einem Christus am Kreuz in der Lünette, dann ein Altar mit der Kreuzigung auf dem Mittelbild und den Stiftern mit deren Patronen auf den Flügeln im Museo Nazionale in Neapel, ferner eine Anbetung des Kindes und eine große Madonna im Palazzo Balbi Senarega in Genua, eine Maria und Anna in der Galerie zu Modena (Nr. 315), und die Halbfigur eines sitzenden Hieronymus im Zimmer in der Sammlung Cereda-Rovelli in Mailand. Hierher gehört dann auch die kleine Anbetung der Könige in der Dresdener Galerie (Nr. 1962), ferner der schöne Flügelaltar in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1001) mit der in einer herrlichen Renaissancehalle hausenden heiligen Familie (dem göttlichen Kinde reicht ein im Fluge in die Halle sausender Engel einen Teller mit Kirschen dar; auf den Flügeln erscheint das Stifterpaar mit ihren Schutzheiligen, dem heil. Georg und der heil. Katharina), und endlich zwei Madonnen in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1002 und 1003), wovon die eine die verkleinerte Wiederholung der Madonna im Palazzo Balbi Senarega ist. Am Ausgang dieser Periode steht der Altar mit der Beweinung Christi auf dem Mittelbilde, mit der heil. Veronika und dem heil. Joseph von Arimatia auf den Flügeln (außen die Verkündigung), von dem Senator Jobelino Schmitgen in die Liskirche in Köln 1524 gestiftet (Frankfurt, Städelsches Institut Nr. 93). In allen den letztgenannten Werken tritt das Renaissanceelement in der Ornamentik stärker hervor als früher; prächtige Renaissancearchitekturen geben das Gehäuse für die Komposition ab und besondere Vorliebe hat der Maler für nackte Putten, die auf den Gesimsen, wo immer eine Stelle frei, musizierend oder nach Kinderart spielend, angebracht sind.

Wahrscheinlich waren die letztgenannten Arbeiten in Genua selbst entstanden, wohin den Künstler der lebhafte Handelsverkehr mit den nordischen Hansastädten, der Mangel einheimischer Kräfte und der Reichtum des genuesischen Patriziats leicht locken konnten. Seinen künstlerischen Charakter hatte die Wanderung zunächst, wie es sich zeigte, nur wenig beeinflußt. Erst später — nach 1524 — man darf annehmen während einer zweiten Reise nach Italien, trat ein solcher Einfluß stärker zu Tage und bewirkte eine Änderung seines Stils. Die Färbung erhielt nun einen kühleren Ton besonders im Fleische, die Modellierung wurde weicher, die Haltung ruhiger, selbst in die Stilisierung der Formen mischten sich italienische Erinnerungen. Es ist nur eine kleine Zahl von Werken, welche diese Änderung des Stilcharakters aufweisen. Hierher gehört zunächst eine große Anbetung der Könige aus San Luca d'Erba bei Genua in der k. Galerie in Dresden (Nr. 1963). Der Typus der Maria ist hier so sehr dem auf Bildern Mabuses verwandt, daß dieser Künstler schon als Urheber des Werkes genannt wurde; doch läßt der Aufbau der Komposition, die Haltung der Farbe, die Einzelheiten der Dekoration keinen Zweifel, daß der Meister des Todes der Maria auch der Maler dieses Werkes sei. Eine andere Anbetung der Könige dieser Spätzeit

*) L. Scheibler ist geneigt, in dem Prager Altar ein Jugendwerk Bartel Bruyns zu sehen. Die Münchener Darstellung des Todes der Maria mit den Flügeln, lithographiert von Strixner.

besitzt das Museo Nazionale in Neapel. Eine Kreuzigung in der Sammlung des Konsuls Weber in Hamburg, eine Madonna bei Professor R. v. Kaufmann in Berlin sind von gleichem Stilcharakter. Der mittlere Teil eines Altarwerkes aus der Kirche Sta. Maria della Pace zu Genua (jetzt im Louvre Nr. 601) mit der Beweinung Christi auf dem Hauptbilde, der Stigmatisation des heil. Franziskus in der Lunette und dem Abendmahl auf der Staffel, zeigt auch in der Stilisierung und in der Anordnung einzelner Motive ein stärkeres Hervortreten italienischen Einflusses. Außer den religiösen Darstellungen führt auf den Künstler auch eine Reihe von Bildnissen zurück. Als das Selbstbildnis des Künstlers gilt das schöne Porträt eines Mannes im mittleren Alter mit einer Nelke in der Hand in Privatbesitz (R. Kaufmann) in Berlin.*) Daran reihen sich einige Bildnisse, welche bis vor kurzem meist unter dem Namen Holbeins gingen, obgleich sie sich von den Leistungen dieses Künstlers schon durch den kräftig-rötlichen Ton des Fleisches unterscheiden, abgesehen von der Verschiedenheit der Auffassung. Es sei hier genannt das Bildnis eines Mannes in schwarzer Gewandung und schwarzem Barett in der Kasseler Galerie (Nr. 10), die Bildnisse eines jungen Mannes und einer mädchenhaften Frau von 1520 in den Uffizien in Florenz (Nr. 237 und 316), die Bildnisse eines Ehepaars in der Galerie Liechtenstein in Wien (Nr. 1077 und 1079), endlich die Bildnisse eines Ehepaars von 1525 und 1526 in der Galerie in Kassel (Nr. 11 und 12) von verhältnismäßig breiter Behandlung und sehr feiner malerischer Durchführung.**)

Der Meister des Todes der Maria hat auf die kölnische Malerei starken Einfluß geübt,***) schon deshalb gebührt ihm ein Platz in der Geschichte der deutschen Malerei.

---

*) Vergl. Bode im Repertorium f. K.W. XII (1889), S. 72 ff. mit dem Lichtdruck des Bildes.

**) Die Identifizierung des Meisters des Todes der Maria mit Jan Scorel, die schon von den Boisserées versucht worden und jetzt in A. v. Wurzbach, Hans Semper, H. Toman neue Verteidiger gefunden hat, scheitert schon an äußeren Gründen. Es ist unmöglich zu denken, daß sich die Kölner Patrizier mit ihren Aufträgen an einen achtzehnjährigen, ganz unbekannten Künstler, der in einer fremden Stadt lebte und noch gar keine selbständige Werkstatt hatte (1515 arbeitete Scorel noch in der Werkstatt des Jakob von Amsterdam in Antwerpen), gewendet hätten, und ebenso undenkbar, daß man auch während der Wanderung den jungen Gesellen mit solchen Aufträgen verfolgte. Scorel war ungefähr 1518 auf die Wanderschaft gegangen. 1520 malte er das Altarwerk in Obervellach in Kärnten, darauf nahm er den Weg nach Venedig. Über den Meister des Todes der Maria und sein Verhältnis zu Scorel vergl. besonders Scheibler im Repertorium für K.W. VII, S. 59 ff. und Bode im Repertorium für K.W. XII a. a. O. Auch für meine Darstellung des Werkes des Meisters des Todes der Maria kamen mir handschriftliche Mitteilungen L. Scheiblers zu Hilfe.

***) Von einem anonymen Maler, der mit dem Meister des Todes der Maria zusammenhängt, rührt eine Bilderfolge her, von welcher acht Tafeln im Kölner Museum (Nr. 546—550, 317 und zwei aus der Sammlung Dormagen), eine im Germanischen Museum (Nr. 52), zwei in der Galerie in Schleißheim (Nr. 9 und 10) — meist mit Szenen aus dem Leben Christi — sich befinden. Verwandte Werke sind die vielbilderigen Flügel von Schnitzaltären in der Kirche zu Linnich und ein Altar mit der Beweinung Christi und der Stifterfamilie in der Wiener Akademie. Diese Bilder und die vielen schwächeren derselben Art zeigen sich besonders in der Färbung und der weichen Behandlung vom Meister des Todes der Maria abhängig, während in der Zeichnung der Einfluß der niederländischen Romanisten in der Art von Bles' Frühstils merkbar ist. Mitteilung L. Scheiblers.

Ein Künstler, der diesen Einfluß erfahren hat, ist gleich Barthel Bruyn, geboren in Köln 1793. Im Laufe seiner Entwicklung hat Bruyn allerdings diesen Einfluß abgestreift, doch nicht zu seinen Gunsten; er unterlag eben auch den romanistischen Neigungen, welchen die Niederländer selbst mehr und mehr erlagen. Damit wurde er in Deutschland einer der ersten Vertreter einer Kunstanschauung, welche nicht in der Natur, sondern in der Manier eines oder mehrerer italienischer Meister den Kanon künstlerischen Schaffens sah. Von den italienischen Meistern aber war es Michelangelo, dessen reckenhafte Kraft die nordischen Künstler am meisten packte. Wenn nun schon auf italienischem Boden Michelangelos grandiose Formenwelt von seinen Schülern und Nachahmern nicht mit Leben ausgefüllt wurde, wie erst auf niederländischem und deutschem Boden, wo selbst das ästhetische Verständnis für diese Formen mangelte. Überdies war Bruyns Kenntnis der römischen Schule keine unmittelbare, sie ging nur auf Vermittler, wie es ungefähr die Heemskerk, Coninxloo oder Scorel waren, zurück. Barthel Bruyn nahm in Köln eine hervorragende Stellung ein; schon 1519 erscheint er unter den von der Malerzunft gewählten Vierundvierzigern; 1550 und 1553 war er Ratsherr, er starb 1557. Sein Jugendstil steht, wie schon erwähnt, unter dem Einfluß des Meisters des Todes der Maria. Die Komposition ist etwas zerstreut, die Bewegungen maßvoll, die Köpfe bildnismäßig, das Einzelne mit liebevoller Sorgfalt durchgeführt; mit dem Meister des Todes der Maria hat er auch die kräftige helle, mit einem Stich ins Bunte gehende Färbung, und ganz besonders den gleichmäßig kräftigroten Fleischton gemeinsam. Von Werken des Künstlers aus dieser Zeit seien genannt eine sehr tüchtige Krönung Mariens, datiert 1515 bei Herrn Hax in Köln (früher Merlo, dann Raderschatt) und der Kreuzaltar in der Münchener Pinakothek (Nr. 68—72) mit Christus am Kreuze, vier Heiligen und den Stiftern auf dem Mittelbilde und Heiligen auf den Flügeln.*) In derselben Sammlung befinden sich auch zwei Flügelbilder aus der gleichen Zeit mit dem heil. Johannes dem Täufer und der heil. Agnes (Nr. 73 und 74). Hierher gehört dann eine Auferstehung Christi in der Kunibertkirche in Köln, die heil. Ursula im Museum in Köln (Nr. 358), ein Altarflügel mit der heil. Katharina und den Stiftern im Germanischen Museum (Nr. 53), dann eine Madonna auf der Mondsichel und eine Madonna mit dem heil. Georg und dem Donator in der Weberschen Sammlung in Hamburg. Eine zweite Gruppe von Altarwerken, welche der mittleren Zeit des Künstlers angehört, läßt zwar schon das Eindringen italienischer Elemente erkennen, doch nicht in viel höherem Maße, als dies in den nach 1524 entstandenen Bildern des Meisters des Todes der Maria der Fall ist. Meistens ist bei Bruyn in der Charakteristik schon ein stärkeres Streben nach Stilisierung vorhanden und vereinzelt blicken aus den Bildern Köpfe, welche ihre Herkunft aus den Bildern italienischer Meister nicht verleugnen. Das Kolorit dagegen ist noch ganz das der ersten Periode. Ein Hauptwerk dieser Zeit ist ein aus St. Kunibert in Köln stammender Altar in der Pinakothek in München (Nr. 75 bis 79) mit der Beweinung Christi auf dem Mittelbilde und den Heiligen Stephan,

---

*) Die Krönung Mariens hat L. Scheibler als sicheres Jugendwerk Bruyns erkannt. Die heil. Agnes, die heil. Helena, Johannes der Täufer und der heil. Heinrich vom Kreuzaltar sind von Strixner lithographiert.

Gereon, Kunibert und Swibertus auf den Flügeln.*) In der Beweinung Christi hat der Kopf der Magdalena, die neben dem Kreuz hinter einem Felsstück kniet, ganz raphaelisches Gepräge. Andere Werke dieser Zeit sind ein Altar aus der Pfarrkirche von St. Johann Baptista in Köln, von welchem das Mittelbild mit der Kreuzschleppung sich im Germanischen Museum (Nr. 56), die Flügel in der Pinakothek in München sich befinden (Nr. 84 und 85), eine Anbetung der Könige im Kölner Museum (Nr. 357) und eine Maria mit dem Kinde und dem Stifter in der k. Galerie in Berlin (Nr. 639). Als Anfang und Ende begrenzen endlich diese Periode — und sind zugleich die Hauptthaten derselben — die Flügelbilder des Altars der Stiftskirche in Essen (von 1522—1527) mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige, und die großen Doppelflügel des Hochaltars im Dom zu Xanten (bestellt 1529, vollendet 1536), welche Ecce homo und Christi Auferstehung, ferner Szenen aus der Legende der heil. Helena und des heil. Viktor, und endlich auf den Außenseiten die mächtigen lebensgroßen Gestalten des heil. Konstantin, Helena, Silvester, Gereon, Maria und Viktor vorführen.**) Die letzte Schaffensperiode des Künstlers mündet, wie schon erwähnt wurde, ganz in den Manierismus der niederländischen „Romanisten" ein; auch Bruyn wollte nun an kühnen Posen, an aufdringlicher Ausarbeitung einer stark angespannten Muskulatur mit den Schülern und fremdländischen Nachahmern Michelangelos wetteifern; seine Formengebung wurde darüber unsicher, verblasen, seine Farbe bekam etwas Kaltes, Fahles, die Behandlung wurde flüchtig. Die Bilder dieser Periode sind sehr zahlreich, doch genügt es, auf einige wenige hingewiesen zu haben, so auf den „Ungläubigen Thomas" in der k. Galerie in Berlin (Nr. 654), auf die „Kreuzigung" in der Andreaskirche in Köln und auf das „Abendmahl" in der dortigen Severinuskirche. Von einem umfassenden Werke, das Barthel Bruyn 1547 mit seinem Sohn im Karmeliterkloster in Köln ausführte — es bestand in einem Bildercyklus, welcher das ganze Neue Testament vorführte — ist nur der Bericht eines Zeitgenossen darüber erhalten.***)

Größere Gleichmäßigkeit als in seinen Altarbildern bewahrte Barthel Bruyn in seinen Bildnissen. Hier zwang die Aufgabe zum Anschluß an die Natur, und so trifft man denn auch erst in den letzten Bildnissen Bruyns eine etwas flaue Formengebung, und eine ins Fahle gehende Färbung an. Das Schwanken des Urteils, ob einzelne Bildnisse ihm oder dem Meister des Todes der Maria oder gar Holbein zugehören, ist kein unrühmliches Zeugnis dafür, wie tüchtig er als Porträtist in der weitaus längsten Zeit seiner Thätigkeit blieb. Doch kann man sagen, daß Bruyn seine Bildnisse etwas breiter ausführt, daß er die Einzelformen nicht so eingehend behandelte, wie es der etwas ältere Meister des Todes der Maria that. Was Holbein

---

*) Das Mittelbild und die inneren Flügelbilder sind lithographiert von Strixner.

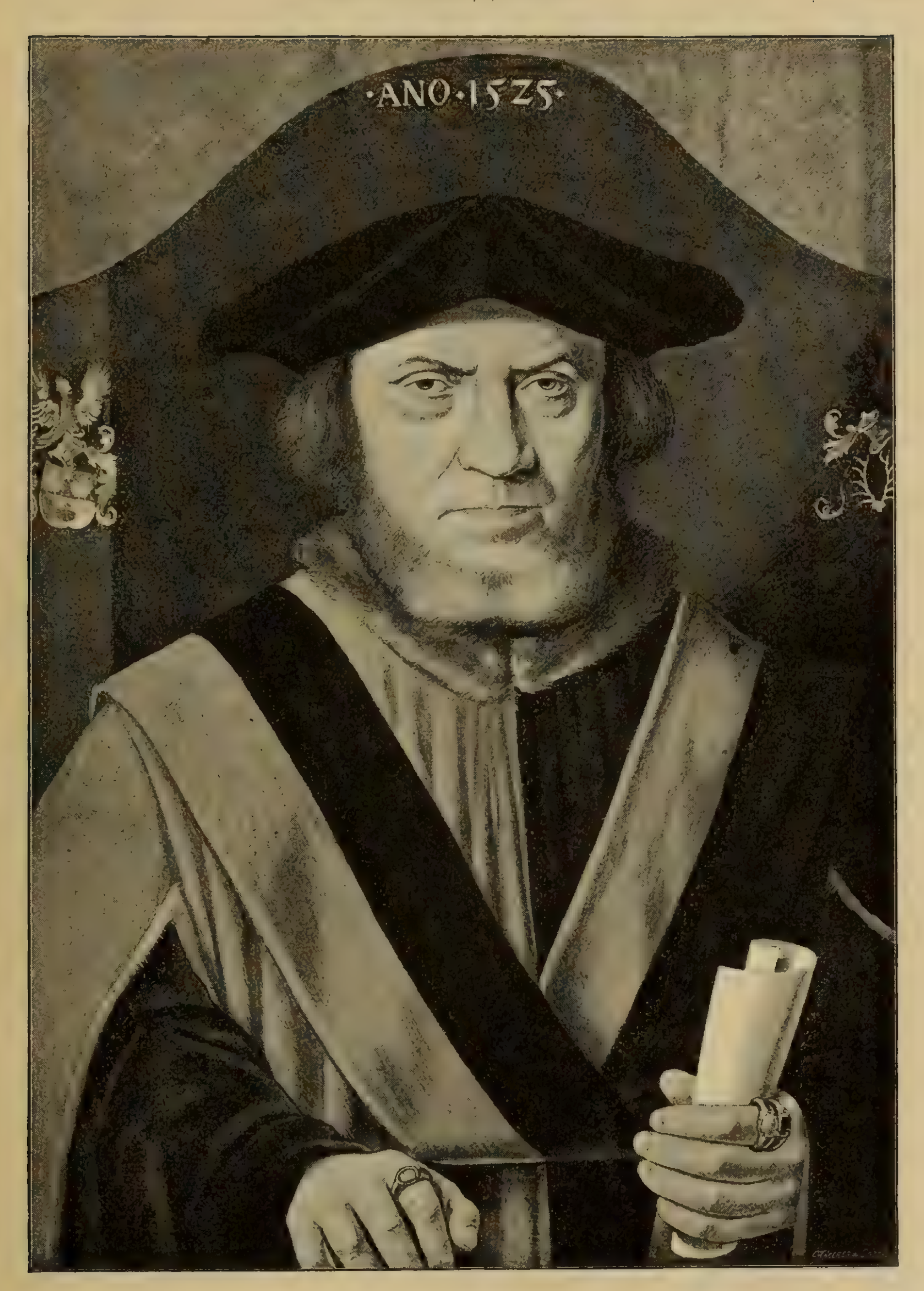
**) Vergl. Beißel, St., Geschichte der Ausstattung der Kirche des heil. Viktor zu Xanten. Freiburg i. Br. 1887.

***) Jede Tafel zu sieben Thaler; die einzelnen Tafeln waren von „Chur- und Fürsten, Bischöffen, Prelaten, Graven, Rittern, Doctorn, Burgern" geschenkt, d. h. gestiftet worden. Der Provinzial Eberhard Billick hatte das Werk in Anregung gebracht. Vergl. Das Buch Weinsberg (Hermann von Weinsberg), herausg. von Konst. Höhlbaum (Leipzig 1886/87) I S. 277.

betrifft, so kommt er diesem in besonders guten Stunden mindestens in der Auffassung, hie und da aber auch in der Klarheit, Kraft und harmonischen Stimmung der Farbe ziemlich nahe. Zu den schönsten Bildnissen Bruyns gehört das des Bürgermeisters Johannes von Ryht aus dem Jahre 1525 in der Berliner Galerie (Nr. 588), dessen prächtiger Charakterkopf mit nachdenklichen Augen und einem Zug von starker Willensenergie um den festgeschlossenen Mund mächtig anzieht. Ryht trägt ein dunkelbraunes Unterkleid, eine rot und schwarze pelzgefütterte Schaube und ein schwarzes Barett. Der Grund des Bildes ist dunkelgrün. Im Kölner Museum befinden sich u. a. das treffliche Bildnis des Bürgermeisters Arnold von Browiller von 1535 (Nr. 356), das Medaillonporträt des Peter de Clapis von 1537 (Nr. 538a), das Bildnis einer fünfundvierzigjährigen Frau von 1538 (Nr. 359). Von undatierten Bildnissen, die der besten Zeit des Meisters angehören, seien die eines Ehepaars im Städelschen Institut in Frankfurt genannt, dann die ausgezeichneten lebensvollen Bildnisse eines Mannes mit drei Knaben und einer Frau mit einem Mädchen (Gegenstücke) in der Eremitage in Petersburg. Von Bildnissen der Spätzeit des Künstlers seien angeführt das eines siebenundzwanzigjährigen Mannes und einer zweiundfünfzigjährigen Frau aus der Familie Salzburg, beide von 1549, im Museum in Köln (Nr. 362 und 363) und das Diptychon des Bürgermeisters Pilgram und seiner Frau von ca. 1551 (Nr. 363a) in derselben Sammlung. Es ist nicht ohne Interesse zu hören, daß in jener Zeit Barthel Bruyn sich mit einer Sitzung dessen, welchen er porträtierte, begnügte, das war mindestens der Fall, als er Hermann von Weinsberg, dessen Mutter und dessen Frau malte.*)

Bei Bestimmung des Werkes des alten Barthel Bruyn ist immer im Auge zu halten, daß neben ihm und mit ihm seine beiden Söhne Arnt Bruyn und der junge Barthel Bruyn thätig waren. Schon 1543 bemerkt Hermann von Weinsberg, daß der alte Barthel der erste Meister der Stadt sei, „nach im sin sone.“ Beide Söhne folgten dem verstorbenen Vater in den Ehrenstellen, und zwar erscheint Arnt Bruyn in jedem dritten Jahr von 1565 (damals dürfte der alte Barthel Bruyn schon krank gewesen sein) bis 1577 als Ratsherr, von der nächsten Wahlperiode an (1580) folgt ihm sein Bruder, der junge Barthel Bruyn, in dieser Würde, da zwischen 1577 und 1580 der Tod des Arnt Bruyn erfolgt war. Der junge Barthel Bruyn erscheint 1607 zum letztenmale gewählt. Die Werke beider Künstler müssen zahlreich sein, doch sind diese aus dem großen Schulgut noch nicht ausgesondert. Das Bildnis des Bürgermeisters Gerhard von Pilgram, nach 1571 gemalt, besaß einst J. J. Merlo in Köln, dann Lippmann (wo jetzt?); von dem jüngeren Barthel wie von Arnt dürften gewiß zahlreiche Bildnisse herrühren, die unter dem Namen des Vaters gehen. Erwähnt sei ein Auftrag des Hermann von Weinsberg an den jüngeren Barthel Bruyn (der ihn schon 1563 porträtiert hatte): er bestellte einen Altar, auf dessen Mittelstück

*) Vergl. Das Buch Weinsberg, a. O. I, S. 356. Die Sitzungen sind angemerkt für den 16. und 17. April und den 30. Mai 1551. Auch den Vater des Hermann von Weinsberg malte Bruyn, doch erst nach dessen Tode nach einer Vorlage. Hermann von Weinsberg war mit dem Bildnis zufrieden, nur tadelt er, daß Bruyn das Haar nicht schwarz genug, sondern zu braun gemalt habe. A. O. I, S. 339.



Barthel Bruyn d. Ä.: Bildnis des Johannes von Ryht.
Berlin, Gemäldegalerie der königl. Museen.

der Kalvarienberg und auf dessen Flügeln die Erhöhung der Schlange und das Opfer Abrahams zu malen war — in dem Vertrag war nun ausdrücklich bedungen, daß mit alleiniger Ausnahme Christi sämtliche Figuren, Maria eingeschlossen,

Bildnisse der Familie Hermanns, seiner Verwandten und seiner Freunde sein mußten.*)

Von einem anderen kölnischen Künstler, einem Meister Hildegard, sind nur zwei Flügel eines großen Altarwerks von 1523 in der katholischen Kirche in Dortmund erhalten; es sind darauf vier Szenen aus dem Marienleben dargestellt (der ganze Altar führte die sieben Freuden und die sieben Schmerzen Marias vor). Kurze Gestalten, derbe — doch vereinzelt auch sehr feine Köpfe (z. B. der Marias in der heil. Sippe), knitterige Gewandung, bezeugen, daß der Maler mehr von äußeren Anregungen als von eigener schöpferischer Kraft lebte; im übrigen steht seine Kunstweise ganz auf niederländischem Boden.

Nicht besser steht es mit der Kenntnis des Werkes des Kölners Hans von Melem (Melem, ein Ort in der Nähe von Bonn, aus welchem wohl sein Vater stammte). Mit Sicherheit ist von ihm nur das bezeichnete Selbstbildnis des Künstlers, das ihn siebenunddreißigjährig in Pelzrock und schwarzer Mütze darstellt, in der Münchener Pinakothek (Nr. 91) nachgewiesen.**) Sein Schaffen gehört dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts an; nach seinem Selbstbildnis zu urteilen, blieb er an Begabung und scharfem Blick nicht hinter Barthel Bruyn zurück. Der Kölner Jakob Bink hat seine kunstgeschichtliche Bedeutung durch seine Stiche gewonnen. In der zweiten Hälfte seines Lebens stand er in Diensten des Königs Christian III. von Dänemark und des Herzogs Albrecht von Preußen. Er war hier als Baumeister, Bildhauer und Maler thätig. Als Bildnisse seiner Hand — von anderen Gemälden ist nichts bekannt — werden die des Königs Christian III. und seiner Gemahlin in der k. Kunstkammer in Kopenhagen und die des Herzogs Albrecht und seiner ersten Gemahlin in Königsberg anerkannt. Jakob Bink starb in Königsberg gegen 1569, ungefähr siebzig Jahre alt. Nach seinen Stichen zu schließen war er ein Künstler, der, von Dürer beeinflußt, in der Art der Behams und Penz nach dem Stil der Italiener strebte, ohne doch deutsche Gefühlsweise preiszugeben.

Im Anschluß an die niederrheinischen Meister hatte sich auch ein Künstler gebildet, der in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vornehmlich in Frankfurt a. M. thätig war. Die Überlieferung identifizierte ihn mit Konrad Fyol; das ist chronologisch unmöglich (s. S. 243), man könnte höchstens an Hans Fyol denken.

---

*) Vergl. Das Buch Weinsberg, a. O. II, S. 91. Sollte auf einen der jungen Bruyns jene Gruppe von Bildnissen zurückzuführen sein, auf welche Dr. Scheibler im Katalog der Berliner Galerie 2 A, S. 317 aufmerksam gemacht hat? Die Daten der Bildnisse reichen von 1547 bis 1581. Unter den Porträtierten befinden sich auch Glieder der Familie Weinsberg, mit welchen die jungen Bruyns gleich ihrem Vater in regem Verkehr standen (Gottschalk von Weinsberg und dessen Frau in der k. Berliner Galerie Nr. 624a—b). Dr. Scheibler rechnet zu dieser Gruppe im Museum in Köln Nr. 370, 371a, 338, 410, 411, 415, 418, 425, 434, 435, 436, in den Galerien zu Aschaffenburg Nr. 265, Gotha Nr. 331, Hamburg bei Konsul Weber zwei Tafeln mit der Stifterfamilie. Der Meister dieser Gruppe geht jedenfalls von Bruyn aus, ist aber glatter und hat eine ihn sehr kennzeichnende blasse, kühle Fleischfarbe, die Auffassung ist einfach und wahr, Durchführung und Technik sind sorgfältig und fein. — Zwei bezeichnete Werke des jungen Bartel Bruyn befanden sich in den dreißiger Jahren bei Leutnant Becker in Münster. Vergl. Merlo, a. O. I, S. 74, II, S. 165; dann Kuglers Museum 1836, S. 399.

**) Lithographiert von Strixner.

Wahrscheinlich aber war auch der „Meister von Frankfurt“ ein Kölner, jedenfalls weist seine künstlerische Art auf den Niederrhein, besonders auf Massys hin; von oberdeutschem Einfluß sind kaum merkbare Spuren vorhanden, höchstens daß auf seinen Bildern die Typen der Männer und Frauen an die derbere Art fränkischer und schwäbischer Meister erinnern. Möglich, daß Wandereindrücke in dieser Beziehung auf den Künstler einwirkten, möglich aber auch, daß eine niedere Begabung ihn hinderte, den niederrheinischen Genossen auf ganzem Wege zu folgen. Das hervorragendste Werk des „Meisters von Frankfurt“ ist der große Flügelaltar im Städelschen Institut (Nr. 81) mit Christus am Kreuze auf dem Mittelbilde und der Stifterfamilie (der Patrizierfamilie Humbracht aus Frankfurt) mit ihren Patronen auf den Flügeln. Männer und Frauen sind von kräftigen Formen, die Köpfe der Männer, wie schon erwähnt, derb, aber sorgfältig modelliert, die der Frauen zwar von echt niederrheinischem Typus, aber doch gleichfalls von derberem Schnitt, besonders im Vergleiche zum Meister des Todes der Maria. Die Magdalena unter dem Kreuze ist eigentlich häßlich, die Patronin des weiblichen Teiles der Stifterfamilie ist von stumpfem, fast blödem Ausdruck, nur der Kopf Marias ist nicht ohne Adel; am tüchtigsten sind die Stifterbildnisse ausgeführt. Die Modellierung der Hände mit spitzen Fingern ist dürftig; die Bewegung ist unbeholfen, wie besonders die ganz häßliche Kurve der das Kreuz umklammernden Magdalena beweist. Die Gewandbehandlung ist verhältnismäßig gut, ohne überflüssige Bäusche und Falten. Die Färbung ist von kühler Stimmung, das Inkarnat von mildem, bräunlichem Ton. Die Landschaft, sehr reich entwickelt und durch Bauten belebt, ist in der Farbe durch zwei Töne, Grün und Blau, ohne zarten Übergang bestimmt. An diesen Altar reiht sich ein anderer aus dem Kartäuserkloster zu Köln stammender in der Münchener Pinakothek (Nr. 60—62) mit der Beweinung Christi auf dem Mittelbild und dem Stifterpaar und deren Patronen, dem heil. Hugo und der heil. Katharina auf den Flügeln.*) Auch hier ist nur Maria edel in den Formen und in der Haltung; Magdalena und Johannes daneben in Haltung und Ausdruck unwahr und geziert, etwas an den Meister des Bartholomäusaltars erinnernd. Der Fleischton ist kräftiger als auf dem Frankfurter Bilde. Ein großer Altar im Städtischen Museum in Frankfurt (Nr. 260—264) mit der heil. Sippe auf dem Mittelbild, der Geburt und dem Tode der Maria auf den inneren Seiten und je zwei Heiligen (grau in grau, das Inkarnat naturfarbig) auf den äußeren Seiten der Flügel, steht nicht einmal auf der Höhe der früher genannten Werke. Besonders gilt dies von den Flügelbildern. Die Modellierung ist ab und zu sehr dürftig, die Charakteristik noch derber, der Faltenwurf überladen, das Inkarnat trüber (rötlich mit trüb bräunlichen Schatten), die Färbung im ganzen, infolge der Vorliebe für reich gemusterte Gewänder, bunt in der Wirkung. Trotz alledem ist der Meister der beiden früher genannten Altäre auch hier sowohl in den Flügelbildern als auch im Mittelbilde nicht zu verkennen. Liebenswürdigere Werke sind die Familie der heil. Anna im Städelschen Institut in Frankfurt (Nr. 82) und der Flügelaltar in der k. Galerie in Berlin (Nr. 575—575 B) mit der heil. Anna, der heil. Maria und dem Christuskinde als

*) Lithographiert von Strixner.

Hauptdarstellung. Einen großen Altar mit der Anbetung der Könige besitzt von dem Meister das Museum in Antwerpen.

In Westfalen tritt im Vergleiche zu Köln der niederländische Einfluß stark zurück; daß er nicht ganz fehlt, ist selbstverständlich, da ja auch hier die realistische Richtung des 15. Jahrhunderts gleich im Anfang einen innigen Anschluß an die niederländische Kunstweise gezeigt hatte. Immerhin bleibt man bis zu einem bestimmten Grade selbständig, wobei freilich auch eine Reihe provinzieller Züge bewahrt wurden. Die Charakteristik hat etwas Breitspuriges, Derbes, die Färbung ist kräftig, aber bunt, der Auftrag besonders für Schmuck und Zierrat pastos. Meister ersten Ranges fehlen auch jetzt in Westfalen, und vielfach mußten die künstlerischen Bedürfnisse von auswärts aus befriedigt werden. In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts war Dortmund in den Vordergrund getreten; es scheint damals an Stelle Münsters der Mittelpunkt der naturalistischen Richtung gewesen zu sein. Hier nämlich malten die Brüder Heinrich und Viktor Dünwegge 1521 das große Triptychon für die Dominikanerkirche (jetzt katholische Pfarrkirche), nicht das beste, aber doch temperamentvollste Werk, welches in jener Zeit in Westfalen entstand. Auf dem Mittelbild ist die Kreuzigung dargestellt, auf den inneren Seiten der Flügel die heil. Sippe und die Anbetung der Könige, auf deren Außenseiten acht Dominikanerheilige, vor einem Teppich stehend, hinter welchem eine spätgotische Bogenhalle den Durchblick in die Landschaft des Hintergrundes freiläßt. Die Künstler zeigen deutlich, daß sie unmittelbar aus der Richtung, wie sie ungefähr Koerbecke im 15. Jahrhundert vertrat, emporgewachsen waren. Die Komposition ist überladen, die Gruppierung ohne Klarheit, die Charakteristik derb, bei den Frauen erscheint oft ein Typus, der dem auf Bildern Wolgemuths sehr ähnlich ist: das Gesicht nämlich zeigt ein nach unten zugespitztes Oval mit hoher Stirne, Augenbrauen, die seitwärts etwas herabgezogen sind, kleiner, aber mit etwas geblähten Nüstern versehener Nase; der Mund mit vorgewölbter Unterlippe ist leicht geöffnet, was dem Gesichte einen Zug anmutiger Sinnlichkeit giebt, das kräftige Kinn zeigt ein großes flaches Grübchen. Hände und Beine sind mager, die Bewegungen ungelenk. Die Färbung ist kräftig; ein tiefes Blau, ein kräftiges Grün, ein gedämpftes Rot machen sich besonders bemerkbar; in der Gewandung wiegen buntgemusterte Stoffe vor. Derbe Kraft ist das eigentliche Kennzeichen des ganzen Werkes. Der ausgeprägte persönliche Charakter des Dortmunder Altars läßt den beiden Künstlern noch mehrere andere Werke mit voller Sicherheit zuweisen. So zunächst ein Kreuzigungsbild in der Sammlung des Kunstvereins in Münster in W. (Nr. 101), und an gleicher Stelle die aus Rheinsberg (südlich von Calcar) stammenden Tafeln der Geburt Christi und Kreuzigung (Nr. 140, 141), dann die sehr figurenreiche Kreuzigung in der Münchener Pinakothek (Nr. 63), welche in der Komposition die gleichen Schwächen wie die auf dem Dortmunder Altar aufweist; eine Beweinung Christi und Christus vor Pilatus im Germanischen Museum (Nr. 38 und 136), ein aus der Nikolaikirche zu Calcar stammender Altar in der Galerie zu Antwerpen, eine Predella mit den Halbfiguren von Christus und sechs Heiligen in der Nikolaikirche zu Calcar und das Gerichtsbild des Rathauses von Wesel zeigen gleichfalls in der Formengebung und in der Färbung die Handzüge der beiden Meister. Die Thätigkeit der Dünwegge hat sich weit über ihre Heimat hinaus, bis an den Rhein und über den Rhein

erstreckt, wie ihre für Rheinsberg, Calcar, Wesel entstandenen Werke beweisen. Das spricht genügend für den guten Klang ihres Namens. Den Dünwegge recht nahestehend ist der Meister des Altarbildes — einer Kreuzigung — in Cappenberg (bei Lünen); eine heil. Familie von demselben Meister befindet sich in der Sammlung des Kunstvereins zu Münster, zwei Altarflügel im Chor des Doms zu Xanten mit der heiligen Sippe, und ebenda zwei Flügel eines Schnitzaltars mit der Antoniuslegende u. s. w.*)

Soest, dessen künstlerische Blüte dem Mittelalter gehörte, das dann im 15. Jahrhundert auch noch am längsten und zähesten an der ästhetischen Überlieferung des Mittelalters festhielt, war jetzt an Malern nicht reich, doch hatte hier ein Künstler, dessen Name von allen westfälischen Kunstgenossen bald der klangvollste wurde, seinen Sitz genommen, Heinrich Aldegrever, eigentlich Heinrich Trippenmaker. Heinrich Trippenmaker wurde als der Sohn des Hermann Trippenmaker**) 1502 in Paderborn geboren. Frühzeitig muß er sich in Soest niedergelassen haben, da er 1530 dort schon eine angesehene Stellung einnahm. Er starb gegen 1560.

Aldegrever war Goldschmied, Juwelier und dann Stecher; als solcher gehört er zu den hervorragendsten jener Gruppe, welche unter dem Namen der „Deutschen Kleinmeister“ zusammengefaßt wird. Auf seine künstlerische Ausbildung hatte Dürer jedenfalls den stärksten Einfluß geübt, ob persönlich oder nur durch seine Stiche und Holzschnitte, bleibe dahingestellt. In der Charakteristik giebt sich dies besonders kund, manche seiner Köpfe erscheinen wie aus Dürers Stichen herausgenommen. Eigentümlich für Aldegrever dagegen sind die überlangen hageren Gestalten seiner Männer und Frauen, auf welchen ein verhältnismäßig zu kleiner Kopf aufsitzt. Seine Gemälde sind selten, besonders die Altargemälde, eher trifft man wohl Bildnisse von ihm. Als ein Jugendwerk des Künstlers darf ein zweiflügeliger Altar in der Wiesenkirche in Soest angeführt werden, dessen Schrein Holzschnitzereien enthält, während auf den inneren Seiten der Flügel die heil. Nacht und die Anbetung der Könige, auf den äußeren Maria, Antonius und Agatha gemalt sind. Die Körper sind schon hier von überschlanken Verhältnissen, die Köpfe durchaus bildnismäßig, das nackte Christuskind ist noch so hart, hager, kleinlich in den Formen, als wäre es von einem mittelmäßigen Maler des 15. Jahrhunderts modelliert worden; eine gewisse Unbeholfenheit in der Bewegung, Steifheit in der Haltung, hat Aldegrever auch in der späteren Zeit nicht verloren. Der Hergang spielt in einer Halle von sehr prächtigen Renaissanceformen; auch die guirlandenhaltenden Putten fehlen nicht. Am meisten „Dürerisch“ gemahnen die Brustbilder der Apostel an der Predella. Die Färbung ist von frischem, kräftigem Ton.***) Einige Jahre später entstand das

*) Über die Dünwegge und den Meister von Cappenberg vergl. Lübke, Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Westfalen a. a. O. bes. S. 360 ff., dann L. Scheibler, Die Maler und mittelalterlichen Bildschnitzer der sog. Schule von Calcar a. a. O.

**) Vergl. J. B. Nordhoff, Studien zur altwestfälischen Malerei. II. im Jahrb. d. Vereins der Altertumsfr. im Rheinl. LXXXVIII, S. 135.

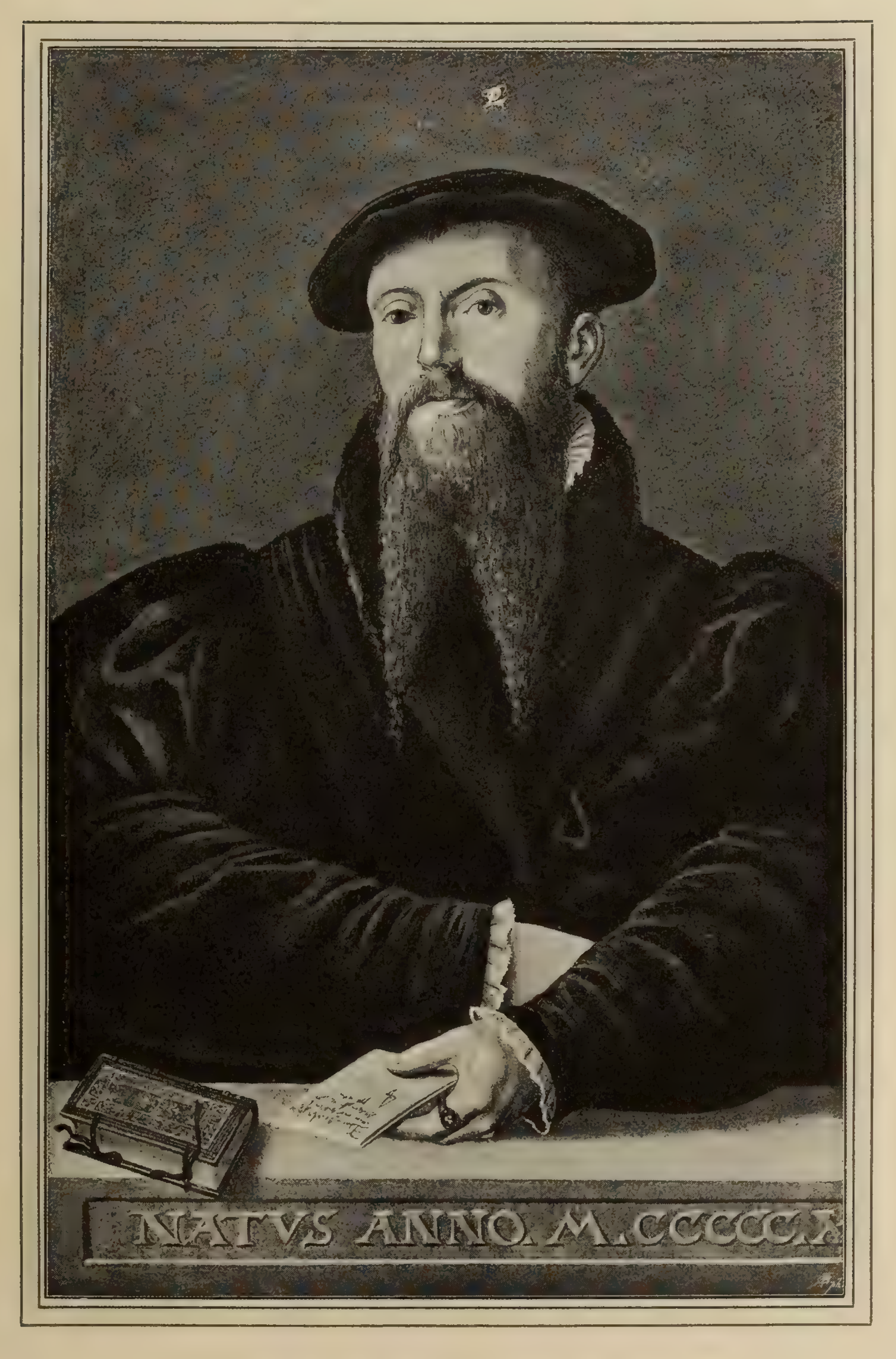
***) Wahrscheinlich ist die Geburt Christi (heil. Nacht) die, welche Sandrart als Werk des Künstlers als in einer Kirche in Soest befindlich erwähnt. Teutsche Akademie, II, T. 3. S. 244. Nach J. B. Nordhoff (Studien zur altwestfälischen Malerei, Jahrbuch d. V. d. Altertumsfr. im Rheinlande, Heft LXXXII, 1886, S. 122 ff.) wäre nur die Beihilfe des Aldegrever bei den Soester Tafeln anzunehmen, während als eigentlicher Meister Gert van Lon im Vordergrund stünde.

Bild, das sich jetzt im Rudolphinum in Prag befindet: Christus auf seinem Grabe sitzend (von 1529); hart in der Zeichnung, trocken in der Färbung, steht es jedenfalls den Flügelbildern in der Wiesenkirche an Wert erheblich nach. Aldegrevers Bildnisse ragen nicht durch Größe und Freiheit der Auffassung, Breite der Behandlung hervor; ihre Vorzüge liegen in der bestimmten Zeichnung, in der plastischen Herausarbeitung der Formen, in dem Schein schlichter, unverfälschter Lebenswahrheit. Es seien genannt das Bildnis des Grafen Philipp von Waldeck von 1535 im Breslauer Museum, das eines jungen Stutzers mit schwarzem Barett und einer Nelke in der Hand von 1540 in der Galerie Liechtenstein in Wien (Nr. 1072), und das des Engelbert Therlaen, Bürgermeisters von Lennep von 1551 in der k. Galerie in Berlin (Nr. 556 A); letzteres Bildnis zeichnet sich zugleich durch eine dem Aldegrever sonst nicht geläufige Breite des Vortrags aus.*)

In Münster war es die Familie To Ring, welche das ganze 16. Jahrhundert hindurch die Hauptmeister der Malerei stellte. An der Spitze steht Ludger to Ring d. Ä. (1496—1547), der als Maler, Architekt und Buchdrucker thätig war. Ein aus dem Jahre 1538 herrührendes Votivbild im Domarchiv in Münster läßt ihn auf dem Gebiete religiöser Malerei recht unbedeutend erscheinen; tüchtig aber zeigt er sich als Bildnismaler. Beweis dafür ist das Bildnis eines blonden jungen Mannes in der Sammlung des Kunstvereins in Münster und ganz besonders das Bildnis eines Mannes in schwarzer Schaube und schwarzem Barett in der k. Galerie in Berlin (Nr. 700), das sich durch vornehme Anordnung, sorgfältige Modellierung, klare Färbung auszeichnet. Ludger hatte zwei Söhne, die sich der Malerei widmeten, Hermann und Ludger d. J.; doch da das Schaffen beider, wie es die vorgeschrittene Zeit mit sich brachte, nicht mehr in der Kunstanschauung des Zeitalters Dürers und Holbeins wurzelte, so kann erst im nächsten Abschnitt ihrer gedacht werden.

Mit den Meisterschöpfungen Dürers und Holbeins hatte die Entwicklung der deutschen Malerei die Sonnenhöhe erreicht; keine Gunst des Schicksals hatte ihren Gang beflügelt, kein ruhmsinniges Mäcenatentum hatte deren Träger zu neuen Thaten angefeuert und die deutsche Wissenschaft hatte bis zuletzt gezögert, der Kunst hilfbereit die Hand zu reichen. So war deren selbständige Entwicklung, die mit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts anhob, zwar eine langsame, aber doch eine ganz organische gewesen. Ihre erste Hälfte, welche dem Mittelalter gehört, hatte zunächst eine nationale Formensprache geschaffen, die genügte, den religiösen Vorstellungskreis und den Kulturgehalt der Zeit zum Ausdruck zu bringen; fern lag dabei dem Künstler die auf das Individuelle zielende Herausarbeitung der Form, sie wäre nicht in seiner Macht gelegen, aber seine durch das kirchliche Dogma bestimmte objektive Weltbetrachtung forderte sie auch nicht; für die Gattungsempfindung entsprachen in der Dichtung Gattungsbegriffe und in der Malerei und Plastik Gattungstypen. Es hängt damit zusammen, daß die natürliche Formenwelt, wenn es sich um die Darstellung eines Höheren,

*) Über Aldegrever vergl. W. Schmidt in Meyers Künstlerlexikon I, S. 239 ff. und Memminger, Heinrich Aldegrever als Maler im Repertorium für K. W. VII, S. 267 ff. mit der Anbetung der Könige in Lichtdruck.



Ludger Tom Ring d. Ä.: Bildnis eines Mannes.

Berlin, kgl. Gemälde-Galerie.



Übersinnlichen handelte, auch eine Steigerung erfahren mußte, was als idealer Stil bezeichnet wird. Dabei war auch in solchen Fällen die Typik ganz nationaler zeitgemäßer Art, sie entsprach dem ästhetischen Ideal voll und ganz, welches sich aus dem gesamten Kulturgehalt der Zeit erzeugt hatte. Aber die Keime eines warmen und innigen Verhältnisses zur Natur, welche sich schon bei dem Ursprunge des nationalen Stils als triebkräftig erwiesen hatten, mußten doch immer mehr aufgehen; der Künstler, reicheren Aufgaben gegenüberstehend, mußte sich bei der Natur Rat holen und in liebendem Umgang mit ihr erschloß sich ihm mehr und mehr der Formenreichtum der Erscheinungswelt. Wenn der mittelalterliche Künstler in dem Baum nur ein Ding sah, das aus einem Stamm und einer Krone besteht, so sah sein Nachkomme die Verschiedenheit in der Struktur und Farbe der Rinde des Stammes, in dem Ansatze des Geästes, in der Form der Blätter, je nach Art des Baums, und bald auch den Wechsel der Farbe bei wechselnder Beleuchtung. Und wenn der Künstler wie der Dichter des Mittelalters nur häßliche und schöne Menschen sah als Träger frommer und gottloser Empfindungen und Thaten, so entschwanden dem Künstler des 15. Jahrhunderts diese Unterschiede vor der unendlichen Fülle der Individuen, die an seinem Auge vorbeizogen, und nicht mehr das Typische, sondern das Charakteristische lockte ihn am stärksten zur Darstellung. Das Auge des Künstlers bohrte sich jetzt in die Einzelerscheinung ein, hob sie als eine Welt für sich aus der ganzen Umgebung heraus und kam von den Besonderheiten dieser Einzelerscheinung gar nicht los. Die Gattung erschien ihm jetzt wenig, das Individuum alles, und nicht etwa weil das Subjektive in Deutschland sich schon so machtvoll erhoben hätte wie in Italien, sondern aus einer Art Eigenwillen des Auges. Mit dieser der Natur in heißem Bemühen nachgeschaffenen Gestaltenwelt bevölkerte der Künstler nicht bloß die Erde, sondern auch den Himmel; auch diesem machte er kein Zugeständnis an Schönheit oder Größe; die Gesinnung der Zeitgenossen kam ihm dabei entgegen, welche instinktiv fühlten, daß sie den Schlüssel zur Erkenntnis aller der heiligen Geschichten in der eigenen Brust geborgen hätten. Der Naturalismus des 15. Jahrhunderts unterschied nicht zwischen Zufall und Gesetz in der Natur, und so wies er auch alle Härten auf, welche die Zeit solchen Kampfes in der künstlerischen Entwicklung jedes Volkes, auch wenn es, wie das der Griechen und Italiener, eine höhere natürliche Begabung besitzt, mit sich bringt. Doch dann kamen Dürer und Holbein und mit ihnen die Zeit der Blüte auch für die deutsche Malerei. Dürer empfand es und erkannte es von den deutschen Künstlern zuerst, daß nicht das peinlich genaue Abschreiben einer zufälligen Erscheinung, sondern deren auf Grund der Erkenntnis der organischen Gesetze geschehene Wiedergabe die Kunst der Natur am nächsten bringt. Damit war der Weg gewonnen, auf welchem auch die deutsche Malerei aus den oft rohen naturalistischen Versuchen des 15. Jahrhunderts zu jener reifen Verbindung von Natur und Stil vorzudringen suchte, welche das Geheimnis klassischer Kunstepochen ist. Rascher und allgemeiner hätte sich dieser Umschwung gewiß vollzogen, wenn das, was die hohe Schule eines solchen geklärten Realismus bildet, die Wandmalerei, infolge der unglücklichen sozialen Zustände und noch mehr der baugeschichtlichen Verhältnisse, nicht fast ohne jede Pflege geblieben wäre. Der langsamen Vorbereitung entsprach dann leider nicht die Zeit der Dauer der Blüte, doch wäre es geschichtlicher Aberglaube, dafür

die sozialen, religiösen, politischen Kämpfe der Zeit ausschließlich verantwortlich machen zu wollen, oder gar zu meinen, ohne jene Kämpfe hätte die Entwicklung eine noch höhere Stufe der Vollendung gewonnen. Äußere Schicksale können den Umfang der Produktion eindämmen oder erweitern, aber die Entwicklung eines kunstschöpferischen Zeitalters hängt nicht von ihnen ab, sondern gehorcht den ihr innewohnenden Gesetzen, wie die Pflanze den Gesetzen organischen Wachstums. In der That meldeten sich auch, kaum auf der Höhe angelangt, schon die ersten Anzeichen kommenden Verfalls. Dürer vollzog die Befreiung der Kunst auf nationalem Boden, auch Holbein machte die gleiche Entwicklung noch selbständig durch, der Umgang mit der Kunst Italiens gab ihm nur die Anregung, nach deren Gesetzen zu schaffen, aber nicht deren Ideal nachzuahmen. Aber schon Künstler, die neben ihm emporwuchsen, haben ein fremdes ästhetisches Ideal über die Natur gesetzt, ein Ideal, dessen der Künstler sich nur mit den Augen bemächtigte, das nicht in ihm emporgekeimt und groß geworden war. Damit war der erste Schritt zur Veräußerlichung der Kunst gethan; sie begann mit Formen zu wirtschaften, die nicht ihr eigen waren, die sie deshalb auch nicht mit Leben auszufüllen vermochte, das nur der naiv schaffenden Künstlerkraft entsprießt. Es kamen die Virtuosen statt der Künstler; keine Gunst des Schicksals hätte vor diesem Ausgang der Entwicklung bewahren können.

VIII.

Die Zeit des Verfalls: Virtuosen und Akademiker.

Dem Zeitalter Dürers und Holbeins folgte eine Erschlaffung und Erschöpfung künstlerischer Kraft, die fast zwei Jahrhunderte lang anhielt. Es wurde schon gesagt: Äußere Schicksale haben die Entwicklung nicht vor der Zeit abgebrochen, sie haben nur den Umfang künstlerischen Schaffens eingeengt, wohl aber lag es dann an den politischen, sozialen und religiösen Verhältnissen in Deutschland, wenn eine Desorganisation des Geistes und der Phantasie eintrat, die ein neues Keimen und Blühen der Kunst auf so lange hinausschob. Die Entwicklung der niederländischen Malerei hatte im 16. Jahrhundert eine der deutschen ganz entsprechende Richtung genommen, und die religiösen und politischen Kämpfe waren dann mit aller Heftigkeit auch über die Niederlande hereingebrochen; aber der Waffenlärm war noch nicht verstummt, die Städte waren noch verödet, als bereits allenthalben neues künstlerisches Leben sich regte und ebenso das habsburgisch und katholisch gebliebene Belgien wie das freie und protestantische Holland durch die Vorläufer von Rubens und Rembrandt und bald durch diese selbst ein neues Heldenzeitalter der Kunst emporführen sahen.*)

*) Gerade die Neublüte der Kunst im protestantischen Holland beweist, daß die Bilderfeindlichkeit der Reformatoren für die Entwicklung der deutschen Kunst viel weniger Bedeutung hatte, als die tendenziös-katholische Geschichtschreibung es annimmt (vergl. z. B. A. G.: Die Reformation und die bildende Kunst in den Historisch-politischen Blättern, Bd. IIIC, 1886, S. 341 ff.). Etwas anderes ist es, wenn man nicht von der Blüte der Kunst überhaupt, sondern von der Blüte der religiösen Kunst spricht. Doch auch in dieser Beziehung trifft die Anklage viel weniger die großen Reformatoren, als eine kleine Schar mißratener Nachfolger, die bis in die Gegenwart hinein ihr unduldsames Anathema jeder Offenbarung des Schönen entgegenhält. Es ist weniger grundsätzliche Feindschaft gegen die religiöse Malerei und Plastik als Eifern gegen das Sinnliche in der Kunst, was z. B. aus Zwinglis Worten spricht: „Und wenn die götzen glych ghein gottes verbott hättind, dennoch so habend sy so ein ungestalten mißbruch daz man sy nit dulden solt. Hie staht ein Magdalena so hürisch gemalet, dez auch alle pfaffen ie und ie gesprochen habend: Wie könnt einer hie andächtig syn meß ze haben? Ja die ewig rein unverseert magd und muter Jesu Christi, die muß ire brüst harfür zogen haben. Dort stat ein Sebastian, Mauritius und der from Johannes, evangelist so jünckerisch, kriegerisch, kupplig, dez die wyber davon habend ze bychten ghebt“. (An Valentinus Compar, vgl. Zwinglis Werke ed. Schuler und Schulteß II, S. 56.) Ganz ähnlich hat Calvin sich ausgesprochen (Instit. religionis christ. I, cap. 9, sect. 7). Zwinglis Wort egleichen einer freien Übersetzung entsprechender Mahnungen in Savonarolas Predigten, welche das mediceische Florenz

Ähnliches zu hoffen für Deutschland lag nicht ferne. Der Religionsfrieden von 1555 hatte den wilden Kampf der Geister etwas beschwichtigt. Die religiöse Polemik, welche vom Auftreten Luthers an bis zu jenem Friedensschluß fast alle geistige Kraft in ihren Dienst gezogen hatte, welche selbst die Phantasie des Künstlers für sich in Anspruch nahm, verlor von ihrer Heftigkeit. Und in der That läßt namentlich die Litteratur in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts einen Aufschwung an Kraft, eine gewisse Sammlung merken, wahrnehmbar ist dies aber auch in der Baukunst, und selbst in der Malerei erscheint am Beginn des 17. Jahrhunderts ein echter Künstler, Adam Elsheimer. Aber solche fröhliche Hoffnung wurde rasch erstickt. Der Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges hat allen Regungen eines neuen Geistes ein schnelles Ende bereitet. Der statistisch genaue Nachweis über den Wandel der Einwohner- und Vermögensverhältnisse in Deutschland vor 1618 und gleich nach 1648 ist noch nicht geliefert worden; aber Einzelerhebungen liegen genug vor, um das ungeheure materielle Elend zu ermessen, in dem Deutschland nach dem Kriege zurückblieb.*) Die äußeren Bedingungen also für eine neue Kunstentfaltung waren die denkbar ungünstigsten. Und das goldene Zeitalter despotischer Kabinettspolitik hat dafür gesorgt, daß auch im nächsten Jahrhundert diese Bedingungen nur weniger günstig wurden. In gleichem Verhältnis zu dem materiellen Jammer steht die Verhehrung, welche Geist und Phantasie erfuhren. Religion und Dichtung, für die Analyse der Phantasie eines bestimmten Zeitraums, immer die ersten Quellen, bieten beide ein gleich trostloses Bild. Wo wohnte jetzt jenes Feuer wahrhaft religiöser Gesinnung, das Dürers Worte durchglühte, welche er bei der falschen Nachricht des Todes Luthers in sein niederländisches Tagebuch schrieb? wo war sein und seiner besten Zeitgenossen starkes Vertrauen, daß der Name Christus alle zerstreuten Glieder der Gemeinde einigen müsse? Hat schon die Dogmenabrechnung zwischen Luther, Calvin und Zwingli den Geist und die Gesinnung, aus welcher die Reformation hervorging, im Erlöschen gezeigt, wie trostlos stand es erst jetzt! Wüstes Pastorengezänke und Magisterstreit erfüllten den protestantischen Norden und der katholische Süden hatte seine geistige Universalität einem zelotischen grausamen Indexsystem geopfert. Buchstabentreue Bibelvergötterung hatte das Verhältnis des Gläubigen zu Gott schnell so veräußerlicht, wie es vordem die Werkheiligkeit gethan hatte. Kein Wunder, daß der Teufels-

---

zu einem Sturmlauf gegen Kunst und Luxus aneiferten. Luthers Aussprüche waren durch Zeit und Gelegenheit bestimmt; daß aber jene seiner Gesinnung Gewalt anthun, welche seine Autorität anrufen, wenn sie gegen die Kunst zu Felde ziehen, ist sicher. Den besten Überblick über die Gesinnung des Reformatoren über kirchliche Kunst gewinnt man aus der Tübinger Festschrift von Grüneisen über dieses Thema.

*) Von einer einzigen Stadt, die durchaus nicht zu den vom Kriege am schwersten heimgesuchten gehörte, mögen die Zahlen das allgemeine Urteil erhärten. Augsburg besaß zu Beginn des Krieges 45000 Einwohner, im Jahre 1645 nur 21018; im Jahre 1617 besaß es 143 Vermögen, die zwischen 50 und 100 fl. Steuer zahlten, 100 Vermögen, die über 100 fl. steuerten und die Steuer der höchsten Vermögen betrug 2666 fl. Im Jahre 1661 dagegen, also schon dreizehn Jahre nach dem Kriege, gab es nur 36 Vermögen, die zwischen 50 und 100 fl. steuerten, und nur 20, die über 100 fl. Steuer zahlten; die höchste Steuer aber betrug 428 fl., obgleich die Steuerverhältnisse strenger waren und der Gulden etwas weniger galt. — Vergl. A. Buff, Augsburger Fassadenmalerei in der Zeitschrift f. b. Kunst. Bd. XXI. 1886. S. 64 ff.

und Gespensterglaube in keinem Jahrhundert früher eine so erschreckende Macht gewann wie im siebzehnten. Im katholischen Süden und im protestantischen Norden flammten ununterbrochen die Scheiterhaufen empor, welchen religiöser Wahnsinn, der sich aber dabei das Ansehen großer Nüchternheit und juristischer Klarheit zu geben vermochte, Tausende und aber Tausende von Opfern überantwortete. Schönheit erschien so verdächtig wie Häßlichkeit, hervorragender Geist so verdächtig wie Blödsinn, jede Schöpfung, bei der die Natur den Mittelweg verlassen hatte, erschien als Werk des Teufels. Eine so aufgeschreckte und erschreckte Phantasie kann nicht der Nährboden hoher Kunstschöpfungen werden. Das Ungeheuerliche muß neben dem Rohen wohnen, nur die stärksten Bilder und übertriebensten Empfindungen können noch wirken. Die Litteratur beweist es. Rabelais hat in Gargantua und Pantagruel seiner Phantasie wahrlich keinen Zügel angelegt, aber Fischart hat in seiner Verdeutschung des ersten Buches nicht so sehr eine Übersetzung als eine Aufschwellung des Inhalts des Buches gegeben. Und ebenso im Drama; keine Katastrophe ist genug greulich, keine Motivierung genug entsetzlich; nur im religiösen Liede entringt sich hie und da noch ein einfacher voller Ton dem Herzen, wie dies in den Liedern des Friedrich Spee und Paul Gerhard der Fall ist. Und selbst für solchen verwilderten Geschmack vermag die desorganisierte Phantasie nicht genug aus Eigenem zu bieten; nach allen Richtungen hin wendet man sich, um Anlehen zu machen. Das derbe englische Drama hatte schon in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts festen Fuß gefaßt; die sentimental-frivole Idyllik der Italiener, die langweilig-lüsternen französischen Amadis-Romane wurden mit gleichem Eifer in das Deutsche übertragen und besonders von der vornehmen Gesellschaft — „vornehm“ wie sie Hans von Schweinichen in seinen Denkwürdigkeiten geschildert hat — genossen. Die Malerei dieses Zeitraums weist nur wenig geänderte Züge auf, höchstens daß sie in der Form auf höherer Stufe als die Dichtung steht. Die Phantasie des Malers ist nicht mehr im wahren Sinne schöpferisch, er schaltet mit fremden Formen, die er, zeitlichen und örtlichen Verhältnissen entsprechend, oder auch nach individueller Willkür dem Kunstschatze der Nachbarländer entnimmt. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts übte die italienische Kunst die stärkste Anziehungskraft aus, im 17. Jahrhundert wurde besonders für den Norden, doch für bestimmte Gebiete der Malerei auch für den Süden Deutschlands die niederländische Kunst infolge ihrer neuerstandenen Herrlichkeit die bestimmende Macht, der Beginn des 18. Jahrhunderts aber leitete, wie auf allen Gebieten der Kultur, so auch auf dem der Malerei die Herrschaft der französischen Mode ein. So kann man in der That während dieser zwei Jahrhunderte in der deutschen Malerei nicht von einer Stilentwicklung, sondern nur von Moden sprechen, wenn Stil die Art bedeutet, wie die Natur sich in einer bestimmten Zeitepoche unmittelbar auf der Netzhaut des Auges ihrer großen Künstler und damit auch auf der Netzhaut des Auges der Genießenden spiegelt, während die Mode, zum mindesten auf dem Gebiete der Kunst, die auf Zufall oder Laune zurückgehende, aber von dem Übereinkommen getragene Herrschaft obsolet gewordener Stilformen bedeutet. Künstler führen eine neue Stilepoche empor, Virtuosen und Akademiker bringen Kunstmoden zur Herrschaft, die ersteren als kecke Wagehälse, die letzteren mit der pädagogischen Anmaßung gelehrter Pedanten. Die Virtuosen herrschen in der deutschen Malerei weit über die erste

Hälfte des 17. Jahrhunderts hinaus; in ihnen wirkt die ausgezeichnete technische Überlieferung der vergangenen Blütezeit noch mächtig nach; spielend beherrschen sie die technischen Schwierigkeiten, so z. B. sind sie Meister der Perspektive; ihre Zeichnung ist sicher und zügig, nur nicht eingehend, ihre Malweise ahmt alle Manieren fremder Schulen nach und weiß fast immer eine starke dekorative Wirkung zu erzielen. Sie geben alles, nur keine Energie des Lebens, weil diese bloß aus der Tiefe einer Künstlerseele quillt. Die Virtuosen haben noch einen starken Zusammenhang mit dem Bürgertum, die Akademiker sind die eigentlichen Hofmaler. Der Grundstock zu den hervorragendsten deutschen Gemäldesammlungen wurde schon im 16. Jahrhundert gelegt (Wien, Dresden, München), die ersten Akademien gehörten der Spätzeit des 17. und dem Beginn des 18. Jahrhunderts an.*) Die Richtung, die sie verfolgten, war zunächst vom Geschmacke ihrer Stifter, dann von ihren Lehrern abhängig, die vielfach aus der Fremde, den Niederlanden und Italien, besonders aber, der Modeströmung der Zeit entsprechend, aus Frankreich herbeigerufen wurden. Keime des Neuen haben Akademien nie gesäet, aber wenn man bedenkt, daß kraftvolle Geister sich nie zu Akademieprofessoren eigneten, so wird man sich darüber nicht wundern. Nur bedeutsam ist es, daß die Akademien die technische Geschicklichkeit der Virtuosen nicht lange zu erhalten vermochten, daß also auch nach dieser Richtung hin Werkstattbildung und Wanderung besser wirkten, als methodischer Akademieunterricht. Wenn starke eigenwillige Künstlerpersönlichkeiten mangeln, so kommt es auch zu keiner Schulbildung; selbst Akademien können nur eine bestimmte Geschmacksströmung zur Herrschaft bringen. Es tauchen in den einzelnen Städten zwar kleinere und größere Malergruppen auf, doch fehlt der innige künstlerische Zusammenhang; äußere Verhältnisse allein führten zusammen und trennten. Wenn aber die örtliche Gruppierung infolge des Mangels an Schulzusammenhang ihr Interesse verloren hat, und wenn der Maler nur mehr als Virtuose für sich steht, nicht aber als Künstler durch die Macht seiner Persönlichkeit fortzeugend wirkt, so thut die geschichtliche Darstellung, die jetzt keine genetische Entwicklung zu schildern hat, am besten, die Übersicht der Leistungen nach den Darstellungsfächern zu ordnen; liegt doch auch das einzig Neue, das hier in die Geschichte tritt, in der Ausbildung neuer Zweige der Malerei. Zunächst aber mag zusammenfassend der Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gedacht werden.

Schon im vorigen Abschnitt wurden Künstler genannt, welche die Schönheit und das Pathos italienischer Formengebung für ihre Werke anstrebten; doch sie waren dabei von den Voraussetzungen der deutschen Entwicklung ausgegangen, wurzelten noch in einer der großen ruhmreichen Schulen des eigenen Landes. Das wurde anders bei jenen Künstlern, deren Geburt näher der Mitte als dem Anfange des 16. Jahrhunderts lag, oder über jene schon hinausfiel. Diese traten gleich ihren niederländischen Zeitgenossen, den Frans Floris, Marten van Heemskerk, Bartholomäus Spranger, von Anfang als Vertreter des neuen Geschmacks auf und verleugneten zum mindesten im Geschichtsbilde die nationale Entwicklung. Unter diesen lassen sich zwei verschiedene

---

*) Nürnberg: 1662; Dresden „Academie de peinture“: 1705; Wien (zunächst noch privat nur mit Unterstützung des Hofes: 1692; Berlin: 1694 resp. 1699. Spätgründungen sind die Akademien von München (1770), Düsseldorf (1767), Kassel (1776) u. s. w.

Richtungen sondern, die allerdings manchmal in eklektischer Art bei einem Künstler verbunden erscheinen. Die eine Richtung holte sich, im engen Anschluß an die Niederländer von der römischen Schule, besonders durch die Nachfolger Michelangelos vertreten, ihre Vorbilder und Inspirationen, die andere schloß sich an die venezianische Schule an. Es liegt nahe, daß der schönheitsverklärte Realismus der Venezianer den Nachahmern weniger zum Unheil ward, als die pomphafte aber vielfach leere Rhetorik der Nachfolger Michelangelos. Die Werke der niederländischen und deutschen Mitglieder der römischen „Schilderbent“ haben im Norden am meisten in der Folgezeit den Romanismus, oder wie die Richtung der Sache nach bezeichnet wird, den „Manierismus“ in Verruf gebracht, während die in Nachahmung der Manier venezianischer Meister entstandenen Werke zu den genießbarsten jener Zeit gehören. Am glücklichsten wirkte der Anschluß an die Venezianer und bald auch an den von den Venezianern am meisten abhängigen geschmackvollen Eklektizismus der Schule von Bologna bei Lösung dekorativer Aufgaben; und gerade diese traten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht selten an den Maler heran. Der Sieg des Renaissancebaustiles brachte endlich die ersehnten monumentalen Aufgaben; Wände und Plafonds von Schlössern, Rathäusern und Kirchen verlangten nun für ihre Wandflächen malerischen Schmuck und ebenso hielt in den süddeutschen Städten die Gewohnheit noch vor, die Fassade der Bürgerhäuser an Stelle reicher architektonischer Gliederung und plastischen Schmuckes mit Malereien auszustatten. Nicht die Stanzenmalereien Raphaels oder Michelangelos Sixtina, sondern die Paläste und Villen, welche Paolo Veronese und seine Schule von Vicenza bis Treviso herab mit seinen in der dekorativen Wirkung meisterhaften Malereien ausgestaltet hatte und dann noch des Giulio Romano Malereien im Palazzo del Tè und im Palazzo Ducale in Mantua haben auf das glücklichste die deutschen Malervirtuosen inspiriert; jetzt erst wurde auch die Freskotechnik auf deutschem Boden in Wahrheit heimisch, und so vollkommen wurde dieselbe bald beherrscht, daß die technische Überlieferung davon mindestens im Süden Deutschlands bis tief in das 18. Jahrhundert hinein vorhielt. Wenn die religiöse und profane Geschichtsmalerei nur nach dekorativer Richtung hin Erfreuliches leistete, so hat die Bildnismalerei noch Werke geschaffen, welche in der schlichten Auffassung, in dem kräftigen gesunden Naturalismus der Charakteristik sich eng den Leistungen der Vergangenheit auf diesem Gebiete anschlossen.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß auch jetzt wieder der Süden eine viel stärkere Künstlerschar auf den Plan stellte, als der Norden. Die Reihe eröffnen hier Hans Bocksberger und Tobias Stimmer. Beide haben ihr Bestes im Fresko geleistet; ihre Gestaltenwelt stand durchaus auf dem Boden italienischer Renaissance; ihre Zeichnung war flott und kühn, ihre Färbung leuchtend und kräftig. Von Hans Bocksberger, der ein Salzburger war, wissen wir, daß er sehr viele Häuser in Augsburg, Salzburg, München, Regensburg, Ingolstadt und Passau unter dem Beifall seiner Zeitgenossen bemalte, wobei er besonderes Gefallen an Jagden und Feldschlachten zu Pferd und zu Fuß zeigte. Seine Fassadenmalereien sind zerstört, dagegen blieben seine Wandmalereien in der Residenz in Landshut, die er zwischen 1542 und 1555 ausführte, erhalten. Dort sind wahrscheinlich die Geschichten Isaaks, Jakobs und Josephs im unteren Gang, dann die Dekoration in

einem der oberen Säle sein Werk. Glückliche Anordnung, sichere Zeichnung, blühende kräftige Färbung, verbinden sich zu trefflicher dekorativer Wirkung, die nur infolge zu vielfacher Flächenteilung einen Abbruch erhält; ein Fehler, in welchen später auch die Caracci öfters verfallen sind. Auch für den Holzschnitt war Bocksberger thätig — besonders im Auftrage der Feierabendschen Offizin in Frankfurt a. M. Ein Michael Bocksberger aus Salzburg, wahrscheinlich der Sohn des Hans (er starb 1589 zu Regensburg) sei nur genannt, weil der Goliat am Hause zum Goliat in Regensburg, jetzt freilich ganz übermalt, sein Werk war. Tobias Stimmer stammte aus Schaffhausen; seit 1570 war er in Straßburg ansässig, 1579 malte er im markgräflichen Schlosse in Baden-Baden. Er starb in Straßburg 1582, erst dreiundvierzig Jahre alt. Eine Fassade, die er malte, ist uns noch erhalten; die am Hause zum Ritter in Schaffhausen, wahrscheinlich für den Junker Stockar von Neunforn ausgeführt. Das im wesentlichen noch gotische Haus hat nur im Erdgeschoß durch fünf vortretende Pfeiler eine kräftige Gliederung erhalten. Allegorie, Antike Geschichte, Zeitgenössisches mischen sich in den Malereien. Von Allegorien sind die Immortalitas, die Virtus und die Gloria angebracht; darüber ein Ereignis, wie es scheint, aus dem Leben des Auftraggebers: zwei Reiter und drei Fußgänger, welche nach glücklichem Kriegszug von Musikanten und Palmenträgern bewillkommt werden. Es folgen die Medaillons des Cicero und Demosthenes, Szenen aus der antiken Mythologie (Daphnes Verwandlung, Circes Zauberei u. s. w.), am Giebel die Hauptdarstellung, der Todessprung des Curtius und dann, scheinbar auf offener Galerie, der Auftraggeber und der Maler, endlich ganz oben die Fortitudo und Prudentia. Am meisten staunten die Zeitgenossen über das perspektivische Kunststück, das der Maler mit dem Todessprung des Curtius geleistet hatte: in voller Vordersicht genommen, sprengt Curtius aus der fingierten Nische hervor und gleichsam auf die Straße herab. Perspektivische Kunststücke solcher Art, meist als Scherze behandelt, sind in den Wandmalereien des Paolo Veronese nicht selten anzutreffen. Sehr günstig ist der Raum ausgenützt, die dekorative Wirkung noch heute, trotz mehrmaliger Restauration, eine recht glückliche.*) Von Stimmers Fassadenmalereien zu Frankfurt a. M. und Straßburg ist nichts mehr erhalten. Doch in den zahlreichen Zeichnungen für den Holzschnitt, die er namentlich im Auftrage der Firmen Jobin in Straßburg, Feierabend in Frankfurt, Gwarin in Basel anfertigte, hat er weder in der Ornamentik noch in den geschichtlichen Darstellungen die italienische Formensprache verleugnet; in der Erzählung schlägt er dabei allerdings oft einen erstaunlich naiven Ton an. Ganz auf deutschem Boden blieb er im Bildnis. Die 1564 gemalten Bildnisse des Jakob Schwitzer und seiner Ehefrau Barbara in der Kunstsammlung in Basel sind von derber Auffassung, aber von köstlicher, durch keinen fremden Zug entstellter Natürlichkeit und dabei breiter und wirksamer Malweise. Sandrart erzählt zum Ruhme Stimmers, Rubens habe ihm gesagt, daß er zu seinem Studium einen großen Teil der bei Gwarin erschienenen Bibelillustrationen Stimmers

---

*) Vgl. S. Vögelin, Fassadenmalerei in der Schweiz im Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde 1882 (XV) S. 303 ff. und 331 ff. Die Fassade in Lichtdruck bei R. E. O. Fritsch, Deutsche Renaissance.

nachgezeichnet; das kühlere Urteil von heute muß mindestens Stimmer den besten Malern seiner Zeit zuzählen.*)

An Stimmer schließt sich der Baseler Hans Bock, der 1572 in die Zunft „Zum Himmel“ in Basel aufgenommen wurde und 1598 Stubenmeister derselben wurde. Er hatte sowohl an der Fassadenmalerei des Rathauses von Basel, als auch an der Ausschmückung des Inneren teil. Das am besten erhaltene Wandbild von ihm ist die im Jahre 1611 im Vorzimmer des Ratssaales befindliche Verleumdung des Apelles.**) Von ihm rühren wahrscheinlich auch die Malereien an der Fassade des Zunfthauses der Schmiede in Basel her: prächtige Bogenarchitektur mit Durchblicken, dazwischen allegorische Figuren und mythologische Szenen, welche auf das Schmiedehandwerk Bezug nehmen. In der Anordnung verleugnet Bock nicht den Einfluß des jüngeren Holbein, im übrigen ist auch bei ihm der italienische Einfluß ausschlaggebend. Hinter Stimmer bleibt Bock als Bildnismaler zurück; seine Bildnisse, die in Basel nicht selten sind, haben etwas Glattes, Charakterloses, am ehesten sind noch seine Kinderbildnisse als gelungen zu betrachten. Als ein Maler, dessen glänzendste Leistungen gleichfalls der Freskotechnik angehörten, wird von Sandrart auch Christoph Schwarz gepriesen. Schwarz war 1550 in der Nähe von Ingolstadt geboren; seine erste Lehre erhielt er durch Michael Bocksberger; später ging er nach Venedig, wo er vornehmlich Paolo Veronese und Tintoretto studierte; zurückgekehrt, wurde er Hofmaler des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern. Er starb 1597. In München hat er eine umfassende Thätigkeit entfaltet; er war an der Ausschmückung der Residenz beteiligt und hat zahlreiche Fassaden bürgerlicher Wohnhäuser bemalt; von dem Kolorit seiner Wandmalereien rühmt Sandrart, daß gegenüber der Kraft desselben die Ölgemälde des Künstlers wie in Wasserfarbe gemalt erscheinen, „welches doch wider alle Natur der Kunst und gar fremd ist.“ Seine Fassadenmalereien sind untergegangen, manche seiner Ölbilder haben in der That einen etwas matten Ton, andere dagegen sind von tiefer, fast schwärzlicher Färbung, aber in Komposition und Zeichnung gehören sie zu den erfreulichsten Werken der Zeit. Eine gewisse Leere des Ausdrucks haftet freilich auch seinen regiösen Bildern an. Von seiner besten Seite zeigt ihn das Altarwerk in der Münchener Pinakothek (Nr. 1380—1382) mit der Maria in der Glorie auf dem Mittelbilde, dem heil. Hieronymus und der heil. Katharina auf den inneren Seiten, der Verkündigung auf den äußeren Seiten der Flügel. Mit dem herrschenden venezianischen Einfluß mischen sich einzelne Raphaelsche Erinnerungen; man kann diese anmutige Maria mit einer Madonna Sassoferratos wohl auf gleiche Stufe stellen. Sein Sturz der Engel in der Michaelskirche in München weist in der kühnen Bewegtheit auf Erinnerungen an Tintoretto hin; doch ist er matter im Ausdruck als Tintoretto. Hervorragend unter den Leistungen jener Zeit ist seine Kreuzigung in der Martinskirche in Landshut; auch an dem Hochaltar der Pfarrkirche in Ingolstadt scheint er neben Müehlich gearbeitet zu haben; das Gemälde auf der Rückseite des Altars mit der Disputation der heil. Katharina ist wohl sein

*) J. v. Sandrart, Teutsche Akademie von der edlen Bau-, Bild- und Malerey Künste. Nürnberg 1675—1679 II, 3. S. 254.

**) Abbildung der Verleumdung des Apelles bei A. Burckhardt und R. Wackernagel, Geschichte und Beschreibung des Rathauses zu Basel. Basel 1886.

Werk. Andere religiöse Bilder von ihm besitzen Kirchen in München und Augsburg, dann die Galerien in Augsburg, Schleißheim, Wien u. s. w. Das tüchtigste Werk jedoch, das von Christoph Schwarz erhalten, ist das Bild der Familie des Malers in der Münchener Pinakothek (Nr. 1379). Der Meister sitzt im Lehnstuhl, ihm zur Seite steht die Frau von etwas schlotterigen Formen, aber sympathischem Ausdruck in dem gutmütigen Gesicht; in der Mitte das Söhnlein, das dem Vater eine Schüssel Kirschen hinreicht. Sandrart erzählt, der Meister sei allezeit in großer Not gesteckt; sicher liegt ein sorgenvoller ernster Zug auf dem Gesicht, das schlicht und charaktervoll aus dem Bilde heraus schaut. Daß hier das sorgfältigste Naturstudium zu Grunde liegt, ist selbstverständlich, die sprechende Wahrheit im Ausdruck wird durch keinen stilisierenden Zug gestört. Die Modellierung ist sorgsam, das Kolorit kräftig und harmonisch, der Vortrag sehr flüssig. Eine glänzendere Stellung als Christoph Schwarz wußte sich der lebenskluge und gewandte Hans von Aachen trotz geringerer Begabung zu erringen. Im Jahre 1552 in Köln geboren (sein Vater stammte aus Aachen), soll er von einem sonst ganz unbekannten Kölner Meister, namens Jerrigh, den ersten Unterricht in der Malerei erhalten haben. Die Hauptsache war aber doch auch bei ihm, daß er noch in ganz jungen Jahren nach Italien ging und sich hier an Tintoretto, aber auch an den Nachfolgern Michelangelos weiter bildete. 1588 war er wieder in Köln zurück, 1590 ging er nach München, aber schon 1592 war er als „Sr. Majestät Camer Maler" bei Rudolf II. in Prag.*) Hier gewann er eine glänzende Stellung. Zweimal, 1603 und 1605, sandte ihn der Kaiser nach Italien, beide Male, um Kunstschätze, Statuen und Gemälde, aufzuspüren, aber auch die Bildnisse schöner italienischer Fürstinnen zur Brautschau dem ehelosen Kaiser heimzubringen. Damals schrieb der estensische Gesandte an seinen Fürsten, er möge den Maler auf das ehrenvollste behandeln, da er der größte Günstling des Kaisers sei und durch seine guten Beziehungen und ein schönes Porträt Macht habe, den Este ihr durch die Politik verlorenes Gebiet wieder zu verschaffen.**) Hans von Aachen war mit der schönen Tochter des Komponisten Orlando di Lasso verheiratet. Er starb in Prag am 6. Januar 1515. Seinem Ansehen bei Kaiser Rudolf entsprach sein Ruf bei den Zeitgenossen; die Werke keines zweiten Malers jener Zeit wurden durch Stiche so eifrig vervielfältigt, wie die seinen. Das moderne Urteil stellt seine Schätzung viel tiefer. Der Verkehr mit Bartholomäus Spranger in Prag trieb ihn zum Wetteifer mit diesem, der bald geziert die Grazie Correggios, bald pathetisch die Gewalt der Formen Michelangelos zu überbieten suchte, allerdings immer, als echter Virtuose, die Zeichnung mit Sicherheit beherrschte. So strebt auch Hans von Aachen bald noch den Vorzügen Correggios, bald noch denen der Venezianer (z. B. in dem Bathsebabild in der k. k. Galerie in Wien Nr. 1414), am öftesten aber eiferte er dem Pathos der Schüler Michelangelos nach. Von Naturstudium ist natürlich keine Rede mehr. Auf mächtigen Körpern sitzen nichtssagende Köpfe; die Bewegungen sind gewaltsam. Dabei hat seine Zeichnung nicht selten einen Mangel an Sicherheit, der

---

*) Vergl. J. E. Schlager, Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte im Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen V (1850) S. 661 ff.

**) Vergl. Venturi, Zur Gesch. d. Kunstsammlungen Kaiser Rudolfs II. im Repertorium f. K.W. VII, S. 1 ff.



Christoph Schwarz: Familienbild. München, Pinakothek.



ihn hinter seinem Gefährten in der Hofgunst Spranger erheblich zurücktreten läßt. Die Färbung ist, abgesehen von einigen wenigen Bildern, in welchen ihm die Kraft und Klarheit der Venezianer als Vorbild vorschwebte, von mattem, schwerem Ton, mit undurchsichtigen Schatten; im Inkarnat ist er auffallend blaß. Der Stoffkreis, den er beherrschte, war sehr groß; er hat religiöse, mythologische, allegorische, selbst sittenbildliche Gemälde geschaffen; auch als Bildnismaler war er thätig und gerade als solcher hat auch er sein Bestes geleistet. Hier wirkt bei ihm der italienische Einfluß nur günstig, da er, an das Modell gebunden, seinen Natursinn nicht verleugnen kann, aber diesen mit Freiheit der Auffassung und Breite des Vortrags verband. Zahlreiche Bilder biblischen, mythologischen und sittenbildlichen Inhalts von ihm besitzt die k. k. Galerie in Wien (im ganzen neun, Nr. 1412—1420), daran reihen sich das Rudolphinum in Prag, das Museum in Köln und die Galerie in Schleißheim, welche besonders an Bildnissen von ihm reich ist. Unter dem Einfluß der Richtung des Spranger und Hans von Aachen steht Josef Heinz, geboren 1565 zu Bern. Schon 1591 gehörte er dem Prager Künstlerkreis an. Ein Glück für ihn war es, daß ihn der Kaiser gleich 1594 nach Italien sandte, um Kopien herstellen zu lassen, wo er vornehmlich die Werke des Correggio und der Venezianer studierte. Mindestens auf seine Färbung hat dies günstig eingewirkt; sie erinnert vielfach in ihrer Klarheit auch in den Schatten an die Werke, welche Tintoretto in guten Stunden, wenn er nicht Faustmalerei trieb, geschaffen hat; nur war der Vortrag des Heinz zahmer, seine Behandlung glatter. Öfters wird er im Ton bunt, aber eigentlich nie trüb und schwer. Heinz starb in Prag Ende 1609. Die Zahl seiner Werke ist sehr groß, nur Bildnisse sind nicht viel von ihm vorhanden. Seine religiösen Bilder sind am wenigsten genießbar. Es fehlt jede Spur religiöser Empfindung, selbst seine Kreuzigungsbilder in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1566 und 1567), die sich im übrigen durch einfache Komposition und solide Ausführung auszeichnen, lassen vollständig kalt. Viel liebenswürdiger sind seine mythologischen Bilder, wo anmutige Formen, hübsche Bewegungen, heitere frische Färbung zum mindesten das Auge ergötzen. Die schönsten Bilder dieser Art besitzt die k. k. Galerie in Wien, wohin sie aus der Kunstkammer Rudolfs gekommen sind. So sei hier hervorgehoben die von Sandrart gerühmte Darstellung der Strafe des Aktaeon (Nr. 1565) (als besondere venezianische Erinnerung trägt hier eine der Nymphen die Kopfbedeckung, welche venezianische Frauen bei ihrer Haarfärbeprozedur gebrauchten), eine ganz tizianische Venus (Nr. 1562), und die im Todesjahr des Künstlers entstandene Darstellung der Venus und des Adonis, welche sich an eine Komposition Raphaels anschließt. Der von Sandrart erwähnte Raub der Proserpina befindet sich in der k. Galerie in Dresden (Nr. 1971), ein echt eklektisches Bild, in welchem es von Erinnerungen an Correggio, Raphael, Paolo Veronese wimmelt, das aber doch als Komposition tüchtig und lebendig — die Bewegungen nur zu heftig — ist; die Formen sind anmutig, von weicher Modellierung. Zieht man den naheliegenden Vergleich mit Domenichinos Bild: Diana mit ihren Nymphen im Bade belauscht, so muß man staunen, wie viel Natursinn und Naivität die als Eklektiker und Akademiker verschrieenen Bolognesen sich bewahrt haben, und wie hartnäckig das eine wie das andere die meisten zeitgenössischen deutschen Maler verleugneten. Von Bildnissen sei als das hervorragendste das des

Kaisers Rudolfs II. genannt von 1594 in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1570).*) Gleich Hans von Aachen hatte Heinz die Bewunderung der Zeitgenossen für sich; die zahlreichen Stiche nach seinen Gemälden, meist von Kilian und den Sadelers, beweisen dies. Immerhin gehört er zu den wenigen Künstlern seiner Periode, welchen auch der moderne Geschmack noch einigen Reiz abgewinnen kann. In noch höherem Maße als Joseph Heinz hat aber Johann Rottenhammer den Weg in unsere Zeit gefunden. Ihn kann man am frühesten seinen italienischen Zeitgenossen, einem Domenichino oder Francesco Albano, gleichstellen. Etwas von dem Sinn dieser Künstler für Anmut und Natürlichkeit hat er sicher besessen und es war mehr geistige Wahlverwandtschaft als Zufall, welche ihn zu den Venezianern und Bolognesen hinzog. Johann Rottenhammer wurde zu München 1564 geboren; die Anfangsgründe seiner Kunst lernte er bei seinem Vater und bei dem ganz mittelmäßigen Maler Hans Donauer. Sehr früh scheint er nach Venedig gekommen zu sein; von 1594 sind schon aus Venedig datierte Bilder vorhanden. Erst 1604 erwarb er die Gerechtigkeit in Augsburg, doch 1605 war er schon wieder in Venedig. Von 1607 an dürfte er dauernden Aufenthalt in Augsburg genommen haben, wo er 1623 in bedrängten Verhältnissen, da er Zeit seines Lebens ein schlechter Rechner war, starb.**) Sandrart rühmt eine Reihe von Wandmalereien, welche Rottenhammer in Augsburg ausgeführt hatte; ganz besonderes Lob spendet er dabei jenen, welche er am und im Hause des Mathäus Hopfer in der Grottenau ausführte. Von diesen Wandmalereien ist nichts mehr erhalten, um so größer ist die Zahl seiner Tafelbilder. Rottenhammer malte selten auf Holz, meist auf Kupfer, wie dies bei den Bolognesen und Niederländern damals in Aufnahme gekommen war. Die besten seiner Arbeiten gehören dem Aufenthalt in Venedig an; in seiner Spätzeit hat auch er dem Geschmack seiner deutschen Zeitgenossen stärkere Zugeständnisse gemacht. Es wird berichtet, J. Brueghel d. Ä. und Paul Bril hätten öfters die kleinen Bildchen Rottenhammers mit landschaftlichen Hintergründen versehen. Lange kann diese Verbindung nicht bestanden haben, denn Jan Brueghels Aufenthalt in Italien erstreckte sich nur auf zwei Jahre (1594—1596) und der Ort seines Studiums war Rom, und ebenso lebte P. Bril in Rom; Rottenhammers Aufenthalt in Rom aber kann nur ein kurzer gewesen sein, da die Stätte seines Schaffens in Italien, wie die Bezeichnungen seiner Bilder beweisen, Venedig war. Von venezianischen Meistern ließ Rottenhammer am stärksten Paolo Veronese und Tintoretto auf sich wirken; von Bolognesen scheint ihn besonders Francesco Albano gefesselt zu haben. Römische Erinnerungen finden sich nur in einigen religiösen Bildern. Vollen Genuß gewähren seine mythologischen Darstellungen, doch sind auch in seinen religiösen Bildern die Altarbilder und die kleinen Andachtsbildchen wohl zu unterscheiden; selbst dann, wenn letztere nach der Manier der römischen Schule streben, hebt die sorgfältige feine Ausführung, der leuchtende Schmelz der

*) Radierung von Unger in Lützows Gemäldegalerie des Belvedere. Notizen bei Schlager, a. O. S. 727.

**) F. T. Lipowsky giebt im Bayrischen Künstlerlexikon (München 1810) 1607 als das Jahr an, in welchem Rottenhammer die Gerechtigkeit in Augsburg erhielt (S. 150), A. Buff dagegen nennt das Jahr 1604 (vgl. Augsburger Fassadenmalerei a. O. S. 67).

Farbe die Wirkung bedeutend. Von Altarbildern seien genannt die Verkündigung in der Bartholomäuskirche in Venedig (in der Kapelle rechts neben dem Chor), die dorthin an Stelle des Rosenkranzfestes von Dürer kam (s. S. 343), und die Geburt Christi von 1508 in der k. k. Galerie in Wien (1653). Unter den zahlreichen kleinen Andachtsbildchen, die meist auf Kupfer, nur wenige auf Holz gemalt sind, zeichnet sich durch die sorgfältige Zeichnung das Jüngste Gericht und der Sturz der Verdammten in der k. k. Galerie in Wien aus (Nr. 1655 u. 1656); in der Formengebung treten



Johann Rottenhammer: Tanzende Knaben.
München, Pinakothek.

michelangeleske Erinnerungen hervor. Man vermutet bei beiden Bildchen Brueghelsche Mithilfe; dies würde sie in die italienische Frühzeit verweisen. Ähnliches gilt von der heiligen Familie mit der heil. Elisabeth und dem heil. Johannes und Engeln in der Pinakothek in München (Nr. 1386), auf welchem Bilde die Landschaft und die Blumen auf J. Brueghel zurückgeführt werden. Söllte nicht aber doch Rottenhammers feiner Pinsel dem Brueghel aus Eigenem so nahe gekommen sein? Genannt sei hier auch die in Bezug auf Zeichnung und Färbung sehr tüchtige Darstellung des Kindermordes in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1654), die ganz in der Art der späten Venezianer aufgefaßte Ecce homo-Darstellung von 1594 in der k. Galerie in Kassel

(Nr. 364), das feine Bildchen einer Ruhe auf der Flucht von 1597 im Museum zu Schwerin (Nr. 896). Gleichfalls ganz in der Art der Gastmähler des Paolo Veronese, nicht bloß in Bezug auf Komposition, sondern auch in Form und Farbe ist die Hochzeit zu Cana in der Münchener Pinakothek (Nr. 1388) gehalten. Solche kleine Andachtsbildchen Rottenhammers sind besonders in deutschen Galerien nicht selten anzutreffen, noch weniger selten sind seine mythologischen Bilder. In großem Format, mit fast lebensgroßen Figuren erscheint er nur im Tode des Adonis in der Louvre-Sammlung (Nr. 424), ein Werk übrigens, das sich durch wahrhaft venezianische Kraft und Klarheit des Kolorits auszeichnet; in der Regel behandelt er diese Stoffe auf kleinen, aber sehr sorgsam ausgeführten Bildchen. Am beliebtesten und bekanntesten ist hier sein Kindertanz in der Münchener Pinakothek (Nr. 1387), worin Landschaft, Blumen und Tiere angeblich wieder von J. Brueghel herrühren sollen. Wie Francesco Albano muß auch Rottenhammer das Kinderleben mit liebevollen und scharfen Augen belauscht haben, nur so konnte er so viel Formenreiz, so viel Anmut der Bewegung, so viel köstliche Frische der Stimmung seinem Bilde verleihen. Das eklektische Element tritt hier wenig vor, höchstens in dem leyerspielenden Knaben sieht man Raphael, in einigen anderen Bübchen Correggio mit deutlichen Zügen hervorschauen. Daneben seien noch hervorgehoben: Diana im Bade von Aktaeon belauscht, von 1502, in der Schleißheimer Galerie (Nr. 620), Jupiter Blitze schleudernd gegen die Titanen von 1504 in der Galerie in Kassel (Nr. 565), das ganz in der Art des Paolo Veronese gehaltene Urteil des Paris in der Pinakothek in München (Nr. 1383), Venus und Mars in der Galerie in Schleißheim (Nr. 624). Die Werke der Spätzeit besitzen, wie schon angedeutet ward, nicht mehr die Frische der Stimmung, die fein durchgearbeitete Formengebung, den Reiz des Kolorits, wie sie jenen Werken eigen sind, die auf venezianischem Boden im Verkehr mit venezianischer Kunst entstanden waren. Auch Rottenhammer wurde pathetisch in den Formen und bunt in der Färbung; das Fleisch erhielt ein derberes Rot mit grünen Schatten, selbst in ganz kleinen Bildchen wird dies merkbar, so z. B. in der thronenden Maria in der Galerie in Schleißheim (Nr. 622). Möglich aber, daß die derbere Ausführung der Tafelbildchen mit seiner umfassenden Thätigkeit als Wandmaler zusammenhing.

Die Wirksamkeit sämtlicher bisher genannter Maler gehörte dem Süden an, wie sie auch, Hans von Aachen ausgenommen, Süddeutsche durch Geburt waren. Im Norden Deutschlands war die künstlerische Beweglichkeit und künstlerische Regsamkeit eine viel geringere. Wie im Nordosten Deutschlands die Schule Cranachs in dürftigen Talenten fortvegetierte, wurde bereits dargethan. Am deutschen Niederrhein hatte schon der ältere Barthel Bruyn sich den romanisierenden Niederländern zugewendet, Hans von Aachen hatte dann sein Glück in Süddeutschland und in Österreich gesucht und gefunden. So ist denn hier nur noch der jüngeren Glieder der Familie To Ring in Münster zu gedenken. Die Söhne Ludgers to Ring d. Ä. waren Hermann, Ludger d. J. und Heribert, die sich alle drei der Malerei widmeten. Hermann to Ring, geb. 1521 und gest. 1597, hat als Geschichts- und Bildnismaler eine emsige Thätigkeit entfaltet. Auf ersterem Gebiete steht er ganz auf Seite der niederländischen Manieristen; es genügt, auf die Auferweckung des Lazarus (von 1546) im Dom zu Münster gewiesen zu haben. Die affektiert lebendige Komposition erhält nur Haltung



Ludger to Ring d. J.: Hochzeit zu Cana. Berlin, Gemäldegalerie der königl. Museen

durch die reich entwickelte Renaissancearchitektur; die überlangen Gestalten agieren wie Statisten auf der Bühne und dem entsprechen auch die leeren Gesichter. Die Färbung wird durch einen trüben braunen Ton bestimmt. In der späteren Zeit wurde die Stilverwilderung noch größer; er wurde entweder pathetisch-leer oder naturalistisch-trivial. Zu letzterer Art gehören die Sibyllen und Propheten in der Galerie in Augsburg (Nr. 54—57, 72—75, 658—661), dann die vier Evangelisten in der Wasserkirche in Münster; zu ersterer Art die Mehrheit seiner Altarbilder, so Christus am Kreuz von 1560 im Museum des Kunstvereins in Münster, und einige undatierte Altarbilder derselben Sammlung, desgleichen ein Christus am Kreuz in der Sammlung Zur Mühlen in Münster. Von ganz leeren Formen und nachlässiger malerischer Behandlung sind dann die Kreuzigung und der Engel am leeren Grabe im Dome zu Münster, die allerdings schon seiner Spätzeit angehören (1594). Ganz anders wirkt Hermann to Ring in Bildnissen, besonders in denen, welche seiner frühern und mittlern Zeit angehören. Gleich sein schlicht aufgefaßtes liebenswürdiges Selbstporträt von 1544 in der Sammlung Zur Mühlen zeigt ihn im Zusammenhang mit den tüchtigen Bildnismalern der deutschen Blütezeit; anspruchslos aber gediegen sind die Bildnisse der Familienangehörigen auf der Votivtafel, die er seinem Vater 1548 in der Liebfrauenkirche stiftete; tüchtig ist ein männliches Bildnis bei Freiherrn von Heeremann in Münster, schwach dagegen schon das Bildnis des Domherrn von Raesfeld im Museum des Kunstvereins. Der jüngere Bruder Ludger d. J., geboren gegen 1530, ließ sich in Braunschweig nieder, wo er von 1583 auf 1584 starb. In künstlerischer Beziehung unterscheidet er sich scharf von seinem Bruder. Er meidet den trüben bräunlichen Ton Hermanns, seine Bilder sind durchaus hell, fast licht gehalten; dabei ist seine Modellierung sehr eingehend und deshalb trotz des Mangels von kräftigen Gegensätzen oder gar des Helldunkels wirksam. Nur ein einziges, aber sehr interessantes Historienbild ist von dem Maler bekannt: die Hochzeit zu Cana von 1562. Hier nun aber ist der biblische Hergang in einer Weise behandelt, welche erst ein halbes Jahrhundert später durch die holländische Malerei populär ward. Das Bild ist eigentlich ein großes Küchenstück. Im Vordergrund des Bildes die Küche und diese ganz in der Art, wie sie später von Stilllebenmalern behandelt ward: totes und lebendes Geflügel, Fische, Blumen, Gemüse, Gläser, kostbare Gefäße bilden die Hauptsache, davor steht die Herrin, welche der Köchin Anweisungen giebt, und ein kleines Mädchen; im Hintergrunde rechts schließt sich an die Küche ein Zimmer an, in welchem die in vornehme Zeittracht gekleideten Hochzeitsgäste sich befinden. Das Bild ist im hellen Ton gemalt, das Einzelne recht gut, nur noch ohne die Gründlichkeit, welche den späteren holländischen Darstellungen dieser Art eigen ist. Von seinen Bildnissen seien zunächst die eines Ehepaares in der Sammlung Zur Mühlen genannt, ausgezeichnet durch die äußerst feine Modellierung, auch der Hände, und die zarte durchsichtige Färbung. Nur die Haltung, besonders der Frau, ist zu steif. Daran schließen sich die Bildnisse eines Herrn von Porike und seiner Frau von 1569 im Museum in Braunschweig, dann ebendort im Besitze der Familie von Pawel das Bildnis der Frau Lucie von Pawel von 1574 und des zweiten Sohnes derselben Andreas von Pawel von 1573, das Bildnis des Doktor Chemnitzer von 1569 im Museum des Kunstvereins in Münster und das Bildnis eines jungen Mannes in schwarzer Schaube und schwarzem Barrett von 1572 in der Sammlung des Guts-

besitzers Löb bei Hamm, endlich das Bildnis einer vornehm gekleideten Frau mit derben Gesichtszügen in der Sammlung Weber in Hamburg. Der jüngste Bruder Heribert hat in der Werkstatt Hermanns gearbeitet; selbständige Werke seiner Hand sind nicht bekannt. Ein Sohn Hermanns, Nikolaus to Ring, hat in handwerksmäßiger Weise und in einem Stil, der wie der Spätstil seines Vaters zwischen Naturalismus und Romanismus richtungslos schwankte, die Thätigkeit seines Vaters und Großvaters in das 17. Jahrhundert hinein fortgesetzt.*)

Die Spätzeit des 16. Jahrhunderts und die erste Zeit des 17. haben ausschließlich dem italienischen Einfluß sich untergeordnet; im 17. Jahrhundert muß sich dieser mit dem niederländischen in der Herrschaft teilen. Doch bevor die Thätigkeit der Virtuosen kurz charakterisiert wird, ist der einzige echte Künstler zu würdigen, welchen die Geschichte der deutschen Malerei dieses Zeitraums aufweist. Das ist Adam Elsheimer. Auch er entwickelte sich unter fremden Einflüssen, aber seine künstlerische Begabung war genug stark und reich, um jene Einflüsse zu meistern und Werke zu schaffen, welche durch ihren persönlichen Charakter geschichtlich bedeutsam wurden und durch ihre künstlerischen Vorzüge eine unbedingte, von der Zeit unabhängige Geltung gewannen. Adam Elsheimer wurde als der Sohn eines wohlhabenden Schneiders zu Frankfurt a. M. im März 1578 geboren. Sein erster Lehrer in der Malerei war Philipp Uffenbach. Uffenbach (1566—1639) war kein hervorragender Künstler, doch ein Mann von umfassender Bildung, nicht ohne gelehrte Neigungen, und, was seine künstlerische Art betrifft, in der deutschen Vergangenheit wurzelnd. Hans Grimmer, der Schüler Grünewalds, war sein Lehrer gewesen; dazu schloß er sich mit großer Pietät an Dürer an. Seine Begabung war nicht sehr stark. Große Kompositionen, wie die Himmelfahrt Christi im Städtischen Museum in Frankfurt, fallen etwas leer aus; aber auch aus seinen kleinen Bildchen gewinnt man die Überzeugung, daß er sein Bestes erst unter dem zurückwirkenden Einfluß seines höher begabten Schülers geleistet hat. Der Vergleich seiner Verkündigung in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1729) mit der später (1619) entstandenen Anbetung der Könige im Prehnschen Kabinett des städtischen Museums in Frankfurt beweist dies. In der feinen Farbenstimmung, in der sorgfältigen Durchführung schließt sich das letztere Bildchen unmittelbar an Werke Elsheimers dieser Art an. Nicht lange nach bestandener Lehrzeit trat Elsheimer die Wanderschaft nach Italien an. Sicher befand er sich bereits 1600 in Rom und dem römischen Aufenthalt scheint ein wenn auch nur kurzer Aufenthalt in Venedig vorausgegangen zu sein.**) In Rom verheiratete sich der

*) Über die Familie To Ring vgl. Jansen in der Zeitschrift für bildende Kunst XII. (1877) S. 255 ff. und viel eingehender J. B. Nordhoff in Prüfers Archiv für kirchliche Kunst IX. (1885) S. 81 ff. und X. (1886) S. 2 ff. Über andere westfälische Maler und Gemälde aus der Spätzeit des 16. und dem 17. Jahrhundert vergl. J. B. Nordhoff a. O. X. S. 19 ff.

**) Kaum dürfte Adam Elsheimer eine selbständige Werkstatt in Frankfurt eingerichtet haben. Juvenel soll allerdings 1597 zu ihm in die Lehre getreten sein; aber der Nürnberger Paul Juvenel war mit Elsheimer gleichalterig (geboren 1578) und so konnte er höchstens als Gehilfe, nicht aber als Lehrling in seiner Werkstatt gearbeitet haben. Doch diese Nachricht ist auch schlecht verbürgt — weder Lipowski a. O. S. 137 noch Gwinner a. O. S. 94 geben ihre Quelle an — und ebenso weist kein Zug in Juvenels Arbeiten (es sind meist große Allegorien, so das Deckenbild im Ratssaal in Nürnberg mit dem Kaiser, umgeben von den Personifikationen der Regententugenden;

Künstler mit einer Schottin, die ihm mehrere Kinder gebar. Güter sammelte er nicht; Papst Paul V. ließ ihm das Notwendigste für den Haushalt aus dem apostolischen Palast verabfolgen. Elsheimer starb, erst 42 Jahre alt, von der römischen Malerkolonie als Meister ohne Rivalen betrauert. Als Jugendwerke des Künstlers, die noch in Frankfurt entstanden, gelten die sehr trocken gemalte Ansicht Frankfurts von Sachsenhausen aus im städtischen Museum in Frankfurt und dann die sechs kleinen, von einem Rahmen umfaßten Darstellungen aus dem Leben der Maria in der k. Galerie in Berlin (Nr. 664). Die Schwächen des Anfängers zeigen sich darin in der wenig guten Anordnung, in der mangelhaften Körperkenntnis, in der noch wenig eingehenden Charakteristik und der zum Bunten neigenden Färbung; in der Krönung Mariens lehnte sich Elsheimer an Dürers Helleraltar. Am meisten weisen auf die spätere Entwicklung des Künstlers die Heimsuchung und die Anbetung des Kindes, wo das Landschaftliche schon mit feiner Naturempfindung behandelt ist. Auch in den Werken der römischen Frühzeit hat der Künstler sich noch nicht ganz selbst gefunden; wohl packten ihn gleich die großen Linien der Landschaft, aber der Natur gegenüber blieb er noch zaghaft, und die Künstler Roms, tote und lebende, machten ihn noch schwankend in seiner Richtung und gaben seinen Bildern einen eklektischen Zug. Eine solche Erstlingsarbeit aus Rom ist das Kniestück einer Judith (auf schwarzem Grunde) in der Dresdener Galerie (Nr. 1975), in der sich am nachdrücklichsten der Einfluß des Caravaggio besonders in der schweren dunklen Färbung kundgiebt; der Einfluß des Caravaggio neben dem des Tintoretto charakterisiert auch das übrigens in Zeichnung und Färbung vorzügliche Bild des heiligen Martin, der seinen Mantel mit dem Bettler teilt, in der k. Galerie in Berlin (Nr. 664 B). Eine Ruhe auf der Flucht in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1535) ist noch kalt in der Farbe; die Maria zeigt eine unsympatische Verquickung des deutschen Typus mit Erinnerungen an Correggio und Raphael. In der Anbetung des Kindes in der Galerie Czernin in Wien tritt deutlich die Anlehnung an Correggios „heilige Nacht“ hervor. An die Grenze dieser Periode des Schwankens und Suchens gehört die Marter des heiligen Laurentius in der Pinakothek in München (Nr. 1393), durch strenge Zeichnung und harmonische, wenn auch kühle Färbung ausgezeichnet, und das Opfer von Lystra im Städelschen Institut in Frankfurt (Nr. 337) durch die Klarheit der figurenreichen Komposition hervorragend. Für die landschaftliche Auffassung dieser Zeit ist die große Landschaft im Braunschweiger Museum (Nr. 549) charakteristisch; der noch zaghafte Künstler sieht darin gleichsam nur mit einem Auge auf die Natur hin, während er mit dem anderen nach den Werken der Zeitgenossen, besonders nach den Landschaften des Caracci ausschaut. In den nun folgenden Werken aber hat Elsheimer sich selbst gefunden. Der Weg dazu war das rastlose Studium der Natur, das er allerdings mehr mit den Augen allein als mit dem Stift in der Hand betrieb. Sandrart erzählt, Elsheimer habe oft halbe, ja ganze Tage vor schönen Bäumen gesessen oder gelegen, bis daß sie so fest ihre Gestalt seiner Phantasie eingeprägt

---

die k. k. Galerie in Wien besitzt von ihm eine interessante Ansicht von Rom von den vatikanischen Gärten aus) auf einen Zusammenhang mit Elsheimer. Daß Elsheimer bereits 1600 in Rom war, ist durch die Federzeichnung des Neptun mit einem Triton im Dresdener Kupferstichkabinett sicher gestellt, welche die Bezeichnung trägt: Adam Elsheim . . . in Roma 1600.

hatten, daß er sie, ohne Studie zu nehmen, zu Hause in aller Treue nachmalen konnte. Und das sogenannte Skizzenbuch Elsheimers (im Städelschen Institut in Frankfurt), eigentlich 179 Zeichnungen Elsheimers, die von einem leidenschaftlichen Verehrer des Künstlers erst im 17. Jahrhundert zusammengebunden wurden, widerspricht dieser Aussage Sandrarts nicht. Die bei weitem größere Mehrzahl der Blätter sind Figurenstudien nach Raphael, Mantegna, Correggio, Lukas von Leyden, fernerhin Aktzeichnungen; die landschaftlichen Studien dagegen machen darin den kleineren Teil aus (Bl. 144—179) und sie begnügen sich im wesentlichen auch mit Andeutungen, um eine Erinnerung an eine Form oder eine Stimmung festzuhalten. So ist Elsheimer wahr im Sinne des Poeten. Und dieser höheren poetischen Wahrheit dient bei ihm auch ganz die Licht- und Farbenstimmung. Die Umgebung Roms, der er alle seine landschaftlichen Motive entnahm, war ein guter Lehrmeister, die Poesie atmosphärischer Stimmung mit Formen von hohem Linienadel in klassischer Weise zu verbinden. Die Sabiner Berge und das Albanergebirge mit ihren herrlichen Höhenzügen, ihren wilden Schroffen, Schluchten und idyllischen Thälern, damals auch noch reich an uralten Wäldern, boten eine unerschöpfliche Fülle von Motiven, die von Claude Lorrain und den Poussins herab bis zu Friedrich Preller immer wieder die Phantasie der Künstler entzündeten; Elsheimer aber war der erste, der sie zu echt künstlerischen Darstellungen abrundete. Und diese große Natur zeigte er bei allen Beleuchtungen des Tages und der Nacht; bald liegt über seinen Landschaften der volle Sonnenschein des hohen Vormittags oder frühen Nachmittags, bald das gedämpfte Licht der Frühe oder des Abends, bald zeigt es sich im fahlen Lichte des Mondes oder auch beim Gefunkel der Sterne. Gern erhellt er dann die Nacht noch durch Fackelglanz oder angezündete Feuer. Seine Landschaften bevölkert Elsheimer am liebsten mit Gestalten der Bibel oder der antiken Dichtung; das entspricht auch am meisten deren idyllisch-heroischem Charakter. Bei Elsheimer ist die Landschaft weder bloß Szenerie, noch sind die Figuren bloß Staffierungen. Sie sind beide eins in Komposition, Haltung und Stimmung; die Landschaft spricht durch die Figuren deutlicher, und die Figuren gehören gerade in diese Welt und keine andere; in solchem Zusammenhang war Elsheimer der große Neuerer, in solchem Sinne spricht Sandrart von Elsheimers „neu erfundener Kunst“, die ganz Rom anstaunte. Die Ausführung der kleinen Bildchen ist außerordentlich gediegen. Er ist ein ebenso gründlicher Zeichner wie hervorragender Kolorist; Tonmaler war er dabei freilich noch nicht und auch das Helldunkel hat er im Rembrandtschen Sinne noch nicht verwendet; aber die Lokalfarben sind mit so feinem Gefühl zusammengestellt, die Übergänge sind so zart, daß er stets volle Harmonie zu erzielen vermochte. Höchstens kann man von dem Vorherrschen einer Lokalfarbe — meist ein tiefes Purpurrot — sprechen, wodurch dann die tiefe Stimmung des Ganzen bedingt wird. Die Klarheit, welche seine Färbung bei aller Tiefe behält, macht es ihm möglich, aus dem Spiel von Licht und Schatten die Formen in aller Bestimmtheit vortreten zu lassen. In den Werken seiner Reifezeit liebt er im Anfang ein kräftiges Impasto, kräftig mindestens im Vergleich zu dem dünnen Auftrag seiner Jugendbilder. Bedauerlicher Weise hat die Klarheit der Färbung vieler seiner Bilder durch Nachdunkeln gelitten.

Die wenigsten der Bilder seiner Reifezeit lassen sich mit annähernder Sicherheit datieren; da sie fast alle von gleicher Vollendung sind, so ist dieser Mangel von

keinem Belang; hier sollen nur die unbestrittenen und hervorragenden seiner Werke genannt werden. Aus der Reihe der alttestamentlichen Darstellungen besitzt die Galerie in Dresden (Nr. 1796) zunächst das köstliche Bildchen Joseph am Brunnen. Das von herrlichen Baumgruppen besäumte Bergthal ist von einer Größe des Aufbaues, welche an Poussin erinnert und dazu von einer Klarheit des Lufttons, welche wie eine Vorahnung von Claude erscheint. Die Figuren sind trotz ihrer Kleinheit eingehend modelliert und energisch bewegt; in glücklicher Weise scheint sich in diesen Charakterköpfen der starke Natursinn der altdeutschen Meister mit dem Stil der Italiener zu verbinden. Die Hagar, von einem Engel getröstet, befindet sich in der Uffiziengalerie in Florenz (Nr. 772), die Begegnung des Elia mit Obadja in großartiger Berglandschaft in der Galerie des Marquis of Bute in London. Aus dem Neuen Testament hat Elsheimer keinen Stoff so oft dargestellt, wie die Flucht nach Ägypten; alle Beleuchtungen des Tages und der Nacht hat er dabei für die Landschaft ausgenutzt. In dem Bilde der Galerie in Dresden (Nr. 1978) hält die Familie einen Augenblick glückliche Rast; hier liegt über der Landschaft volles Tageslicht; die Färbung ist von besonderer Tiefe. Durch eine im Mondlicht liegende Waldlandschaft zieht die heilige Familie auf dem Bilde der Münchener Pinakothek (Nr. 1391); der Vollmond spiegelt sich in einem Gewässer, Joseph zieht mit leuchtender Fackel neben Maria hin; im Mittelpunkt sitzen Hirten unter Laubbäumen um ein Feuer. Dem Münchener Bilde entspricht in der Komposition das kleinere Bildchen der Flucht im Ferdinandeum in Innsbruck und in noch höherem Maße (auch in der Größe) die Flucht im Louvre (Nr. 159); nicht in der Komposition, aber in der Beleuchtung schließt sich an das Münchener Bild das Bildchen in der Galerie Liechtenstein in Wien (Nr. 1021); eine Fluchtdarstellung bei Abendlicht besitzt die Galerie des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth. Ein köstliches kleines Bildchen mit dem Gang nach Emaus befindet sich in der Galerie zu Aschaffenburg; die Hügellandschaft mit zwei kleinen Seen liegt in der sanften Färbung des Abendlichts. Eine sehr feine Waldlandschaft mit dem heil. Johannes d. T. besitzt die k. Berliner Galerie (früher bei Professor Thausing in Wien), eine bergige Waldlandschaft mit dem barmherzigen Samariter die Sammlung des Louvre (Nr. 160). Von Heiligendarstellungen seien erwähnt der heil. Hieronymus in der Kunsthalle zu Hamburg (Nr. 52) und derselbe Heilige in der Sammlung des Senators Morelli in Mailand, ferner der heil. Laurentius, mit dem Symbol seines Martyriums in einer Berglandschaft stehend, in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 164). In erheblicher Anzahl sind auch die mythologischen Kompositionen vorhanden. Ein kleines herrliches Bildchen ist Bacchus als Kind unter den Nymphen von Nisa im Städelschen Institut in Frankfurt (Nr. 338), das Waldthal, mit einer Baumgruppe im Vordergrund, liegt in voller Tagesbeleuchtung; daran reihen sich eine dem Bad entsteigende Nymphe, von einem Satyr belauscht, mit Waldlandschaft, in der Galerie in Berlin (Nr. 664 A), die kleine Landschaft mit Merkur und Argus bei Direktor W. Bode in Charlottenburg, die köstliche Aurora (Morgenlandschaft) im Museum in Braunschweig (Nr. 550), die Tochter der Aglaja zum Tempel geleitet, in den Uffizien in Florenz (Nr. 758), das Reich der Venus in der Akademiegalerie in Wien (Replik davon im Fitz-William Museum in Cambridge), eine von Sandrart als Opfer der Menschen um Erfüllung ihrer Wünsche erklärte Allegorie



Adam Elsheimer: Flucht nach Ägypten. Dresden, königl. Gemäldegalerie.



in der Pinakothek in München (Nr. 1389) und in derselben Sammlung das Nachtstück des Brandes von Troja (Nr. 1390), die Verspottung der Ceres in der Pradogalerie (Nr. 1345). Ein eigentliches Idyll ist der schalmeiblasende Hirte in der Uffiziengalerie (Nr. 793). Ein mit Recht berühmtes Interieurbild ist der Besuch des Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, die Szene wird durch Lampenlicht beleuchtet; durch Fackellicht erleuchtet ist die gleichfalls in geschlossenen Raum verlegte Szene zwischen Amor und Psyche im Fitz-William Museum in Cambridge, dann ebenda Pallas als Beschützerin der Künste und Wissenschaften, eine Versammlung von Künstlern und Gelehrten unter dem Schutze der Göttin in einem durch verschiedene Lichter erleuchteten Zimmer. Das einzige Bildnis von Elsheimers Hand ist sein lebensgroßes Selbstbildnis in der Sammlung der Malerbildnisse der Uffiziengalerie; es ist von auffallend dunkler Färbung und etwas trockener Behandlung. Auch einige Radierungen hat Elsheimer geschaffen, Blätter, die nicht bloß wegen ihrer Seltenheit als besonders kostbar gelten, sondern weil sie zugleich einen Meister dieser Technik verraten.*)

Elsheimer hat seine eigentlichen Nachfolger und Geistesverwandten nicht in Deutschland gefunden; viel stärker wirkte er auf die Niederländer (gleich in Cornelis von Poelenburgk fand er einen unmittelbaren Nachahmer) und der große Claude Gellée, als Lothringer, verrät sich vielfach als Erbe seines Geistes. Von deutschen Malern ist nur Johannes König zu nennen, der wahrscheinlich in Rom den Unterricht Elsheimers genoß und sich an dessen römischen Frühstil anschloß. Ein Miniaturgemälde im Münchener Kupferstichkabinett trägt die Bezeichnung Johann König fecit in Roma 1613 und eine Kopie der Allegorie Elsheimers (München, Nr. 1389) aus dem Jahre 1617 befindet sich in der Residenz in München. Er scheint bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hinein thätig gewesen zu sein; Werke von ihm sind in geringer Zahl bekannt. Vier Landschaften in der Akademie in Siena schließen sich in Komposition, Naturauffassung und Zeichnung an die römischen Arbeiten Elsheimers an, sind aber von nüchterner Stimmung und harter Färbung. Möglicherweise gehören ihm auch die mit Johann König fecit bezeichneten Darstellungen der „Vier Jahreszeiten“ in der k. k. Galerie in Wien an (Nr. 1596—1599), doch stehen diese der Art des Francesco Albano näher als der Elsheimers. Der von Sandrart genannte Ernst Thoman von Hagelstein aus Lindau, welcher gleichfalls in Rom Schüler Elsheimers gewesen ist, scheint die Malerei nur als vornehmer Dilettant betrieben zu haben. Sichere Werke seiner Hand sind nicht nachgewiesen.

„Adam Elzheimer . . wollte zwar diese fluchtfärtige Göttin (die edle Kunst) bey dem Rock ergreifen, an- und aufhalten. er ward aber bald durch den Tod hinweg gerissen und sahe man also gleichwie die Übung also auch die Liebe dieser Kunst bey uns verathemen und verleschen.“ **). In der That steht Elsheimer, wie schon angedeutet, nicht im Beginn einer neuen kunstschöpferischen Periode; geschlossene Künstlerpersönlichkeiten folgten ihm nicht nach, sondern das Virtuosentum riß jetzt erst die volle Herrschaft an sich. Starke Künstlertalente wurden überdies durch die

---

*) Über Adam Elsheimer vergl. W. Bode, Adam Elsheimer, der römische Maler deutscher Nation, in den Studien zur Geschichte der Holländ. Malerei. Braunschweig 1883, S. 231 ff.

**) Im Lebenslauf des Joachim von Sandrart, geschrieben von dessen Vettern und Diszipeln. Nürnberg 1675.

trostlosen deutschen Verhältnisse aus der Heimat in die Fremde getrieben, es sei nur erinnert an Johann Lingelbach aus Frankfurt a. M., Kaspar Netscher aus Heidelberg, Govaert Flink aus Cleve, Nikolaus Knüpfer aus Leipzig, Ludolf Backhuysen aus Embden, Namen, welche die niederländische Kunstgeschichte mit Recht zu den ihren zählt, während Sir Peter Lely (Peter van der Faes aus Soest) oder Gottfried Kneller aus Lübeck, beide unter holländischen Meistern gebildet, in England eine Heimat und eine Stätte des Wirkens fanden.

Die religiöse und weltliche Geschichtsmalerei war die eigentliche Domäne der Virtuosen, wie später der Akademiker; eher drängte sich auf anderen Gebieten der Malerei, die im Anschluß an die Niederländer Pflege fanden, besonders im Tierbild und Stillleben, ein Stück selbständiger Naturbeobachtung ein. Am betriebsamsten auf dem Felde der Geschichtsmalerei blieb, wie früher der Süden, besonders der katholisch gebliebene Süden Deutschlands, an starken Talenten aber war zum mindesten im 17. Jahrhundert Frankfurt a. M. am reichsten. An die Spitze darf hier billig Joachim Sandrart gestellt werden, dessen Vater aus dem Hennegau in Frankfurt eingewandert war. Sandrart, geb. am 12. Mai 1606, hat das echte Virtuosenleben geführt. Als Fünfzehnjähriger war er zu Ägidius Sadeler nach Prag gegangen, um die Kupferstichtechnik zu erlernen; von da zog er zu Gerart van Honthorst in Utrecht in die Lehre; dann durchwanderte er England und hielt sich sieben Jahre in Italien auf, wo er in intimem Verkehr mit Claude Lorrain lebte. Im Jahre 1635 kehrte er nach Frankfurt zurück, verließ es aber bald wieder, „weil im deutschen Lande der Volkswohlstand mehr und mehr ab, die Hungersnot neben der Pest so stark überhand nahm, daß allenthalben Unsicherheit herrschte;“ er ging zunächst nach Amsterdam, später (1642) auf ein ererbtes Gut Stockau bei Ingolstadt, dann nach Augsburg und endlich (1674) nach Nürnberg, wo er 1688 starb. Sandrart ist es ähnlich wie Vasari ergangen: der Schriftsteller hat den Maler aus dem Gedächtnis der Nachwelt verdrängt. Nicht mit Recht; seine Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerey Künste (Nürnberg, 1675—1679) läßt sich weder an Stilkritik noch an Thatsachenreichtum mit Vasaris Biographien italienischer Künstler vergleichen (selbst seine Aussagen über zeitgenössische Künstler sind nicht bloß sehr dürftig, sie geben auch bei solcher Dürftigkeit mehr Klatsch als Wahrheit), aber als Geschichts- und Bildnismaler steht er doch in der ersten Reihe seiner Zeitgenossen. Je nach seinen Reisen bedingen die Niederlande, Italien und wieder die Niederlande seine künstlerische Richtung, aber dazu bringt er doch stets ein Stück eigener derber Kraft und einen lebhaften Farbensinn mit. Am schlechtesten steht ihm die italienische Mode an, das Glücklichste hat er während seines Aufenthaltes in Amsterdam und kurz darnach geleistet. Bis dahin zeichnet seine Bilder auch eine klare warme Färbung aus, später trat ein schwerbrauner Ton an deren Stelle. Auf seine Komposition hatte Italien vorteilhaft gewirkt; er war ein tüchtiger Zeichner, wie auch im Vortrag ein echter Virtuose. Der barmherzige Samariter in der Brera in Mailand von 1632, der Tod des Seneca (gemalt 1635 für den Marchese Giustiniani) in der Erfurter Sammlung, vertreten seine italienische Zeit; der Tod des Seneca ist ein Nachtstück in der Weise Honthorsts, im übrigen aber wie das erstere Bild von den römischen Manieristen stark beeinflußt. Ein Beleuchtungsstück in Honthorsts Art ist auch der Ölberg in der Städtischen Sammlung in

Frankfurt a. M., der während des Frankfurter Aufenthalts entstanden sein muß. In dieser Zeit (1636) malte er auch das Bildnis des Johann Maximilian Zum Jungen in derselben Sammlung, dem eingehende Charakteristik, breiter Vortrag, kräftige Färbung nachzurühmen ist. Der Zeit seines Amsterdamer Aufenthaltes gehört das Hauptwerk seines Lebens an, das 1638 gemalte Schützenstück (die Königin Witwe Maria de Medici wird durch die Korporalschaft des Kapitäns van Swieten eingeholt) im Amsterdamer Reichsmuseum (Nr. 1279). Dies Werk ist ganz aus dem Geiste niederländischer Porträtierkunst herausgeschaffen; in Lebendigkeit der Köpfe, Ungezwungenheit der Haltung, klarer warmer Färbung, sorgfältiger Ausführung reiht es sich nicht unwürdig an jene Schützen- und Regentenstücke, wie sie von holländischen Künstlern, etwa der Begabung des van der Helst entsprechend, geschaffen wurden. An dieses Schützenstück reihen sich die Bildnisse des Dichters und Geschichtsschreibers Pieter Corneliſz Hooft (ebenda Nr. 1274), des Ehepaars Hendrick und Eva Bicker, datiert 1639 und des Ehepaars Jakob und Alida Bicker von 1641 in derselben Sammlung (Nr. 1275—1278). In den Werken, welche kurz nach seinem niederländischen Aufenthalt in Deutschland entstanden, tritt bald holländischer bald flandrischer Einfluß stärker hervor, so ist z. B. die Vermählung der heil. Katharina in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1666) von 1647 ganz in der Art des Rubens gehalten und zum Teil ist dies auch der Fall bei dem 1646 gemalten Fischzug Petri in der Galerie zu Augsburg (Nr. 299). Das Hauptwerk dieser Zeit aber, das Gesandtenfestmahl, das zur Feier des westfälischen Friedensschlusses im großen Saal des Rathauses zu Nürnberg (das Gastmahl hatte 1649 stattgefunden) 1650 von Sandrart gemalt wurde, schließt sich wieder an die holländischen Schützen- und Regentenstücke an; mit seinem eigenen Schützenstück in Amsterdam verglichen, unterscheidet es sich zu seinem Nachteil durch die schwere, dunkle Färbung. Die Staatsmänner, welche an dem Gastmahl teilnehmen, sind durchaus bildnistreu, die Köpfe sehr lebendig und im Unterschied zum Gesamtton in einem warmen Ton modelliert. Bilder seiner Hand aus dieser letzten langen Schaffensperiode sind in großer Anzahl in süddeutschen Sammlungen und Kirchen vorhanden; daraus hervorgehoben seien hier nur noch die von Vondel gefeierten Allegorien der zwölf Monate in der Galerie in Schleißheim (Nr. 647—658), und das lebensgroße Kniestück des Archimedes in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1667), von Bildnissen das des Philipp Wilhelm, Pfalzgrafen zu Neuburg in der Galerie zu Schleißheim (Nr. 661).

Zu Sandrarts Frankfurter Schülern gehörte Mathäus Merian d. J., geb. 1621 als Sohn des berühmten Topographen, Radierers und Verlegers Mathäus Merians d. Ä. Er begleitete Sandrart nach den Niederlanden, ging dann nach England, Frankreich, Italien. Dann übernahm er das Verlagsgeschäft seines Vaters in Frankfurt und starb hier 1687. Sein größtes Verdienst hat er sich durch die Fortführung des Theatrum Europaeum erworben; seine Geschichtsbilder gehören zu den ungenießbarsten Leistungen der Zeit, seine Bildnisse sind steif. Es genüge, auf die Auferstehung Christi im städtischen Museum zu Frankfurt (ein Beleuchtungsstück mit ganz verrückter Heftigkeit der Bewegung), auf seine Marter des Laurentius im Dom zu Bamberg, und auf seine Artemisia (von 1655) im Amalienstift zu Dessau gewiesen zu haben. Von einem anderen Schüler Sandrarts, seinem Neffen Johann

Sandrart, der nach langem Aufenthalt in Rom sich in der Geschichtsmalerei besonders hervorgethan haben soll, rührt das bezeichnete Bild von 1652 mit einem Zigeunerlager im Museum in Schwerin (Nr. 928) her. In Frankfurt arbeitete in den letzten Jahren seines Lebens auch der Schweizer Samuel Hoffmann (geb. 1592 in der Nähe von Zürich, gest. 1648), der nach Houbraken und Sandrart ein Schüler des Rubens war.*) Gerühmt werden ganz besonders seine Bildnisse. Die städtische Sammlung in Frankfurt besitzt von ihm die Auffindung des Erichthonios durch die Tochter des Kekrops; Rubens' Einfluß ist hier klar ersichtlich, daneben auch das Studium der Venezianer. Die Formen sind weich modelliert, die Gesichter sind von einer leeren aber doch koketten Schönheit, die Färbung ist hell, die Malerei sehr tüchtig. Von seinen Bildnissen sei das einer Dame in schwarzem Kleid von 1636 im Städelschen Institut in Frankfurt (Nr. 339) hervorgehoben.

Nürnberg besaß nur einen Künstler, der zum mindesten im Bildnis (und er scheint nur als Bildnismaler thätig gewesen zu sein) den Zusammenhang mit der ruhmvollen Vergangenheit seiner Vaterstadt nicht verleugnete, das ist Lorenz Strauch 1554—1630). In der schlichten Auffassung, in der Gründlichkeit der Formenbehandlung, selbst in dem befangenen Ernst des Ausdrucks steht er noch ganz auf dem Boden der großen deutschen Bildnismalerei; in der Mehrzahl seiner Arbeiten gesellt sich zu diesen Eigenschaften auch noch harmonisch-kraftvolle Färbung bei flüssigem Vortrag. Erwähnt seien von ihm zwei männliche Bildnisse im Germanischen Museum von 1597 und 1615 (Nr. 271 und 272), zwei Bildnisse in der Galerie zu Schleißheim von 1591 und 1605 (Nr. 629 und 627) und vor allen das liebenswürdige anziehende Frauenbildnis in der Eremitage zu Petersburg. Die Geschichtsmalerei hat dagegen in Nürnberg nichts von Belang aufzuweisen. Des Paul Juvenel wurde schon gedacht; Georg Gärtner d. J. (gest. zu Nürnberg 1654) hat höchstens als Dürerkopist einen Namen sich gemacht (von ihm ist die Kopie der „Vier Apostel" im Germanischen Museum Nr. 265. 266) und die aus Prag eingewanderte Familie Preisler stellte den Zusammenhang der Malerei in Nürnberg und der großen Modeströmung her. Daniel Preisler (1627—1665) hat gleich in seinem Meisterstück Kain und Abel (Germanisches Museum Nr. 317) bewiesen, daß er, auch ohne in Italien gewesen zu sein, durch Vermittelung den Ton echter Manieristen zu treffen wisse; etwas genießbarer ist er in dem Bilde der k. k. Wiener Galerie „Lasset die Kindlein zu mir kommen" (Nr. 1639), worin er sichtlich unter dem Einfluß eines Bildes des Andrea del Sarto gearbeitet hat. Seine Bildnisse sind unbedeutend in der Auffassung und reizlos in der Farbe, so das der Justina Kirchmayr im Germanischen Museum (Nr. 663) und des Predigers Albert Vilkhert von 1663 im Museum zu Braunschweig (Nr. 554). Der Sohn des Daniel Johann Daniel Preisler, (1666—1737), spielte eine größere Rolle als sein Vater in Nürnberg; er hatte auch Italien besucht, acht Jahre in Rom verweilt, und war dann in Nürnberg Direktor der bereits 1662 gegründeten Maler-

*) Arnold Houbrakens Große Schouburgh der Niederländischen Maler und Malerinnen, (A. v. Wurzbachs Ausgabe in den Quellenschriften f. Kunstgeschichte ꝛc.) I, S. 39 ff. und Sandrart a. O. II., S. 72.

Nach Sandrart hat Hofmann auch Stillleben gemalt: Früchte, Vögel, Fische, Wildbret; m. W. sind solche Bilder bisher nicht bekannt geworden.

akademie geworden. Seine zahlreichen Werke, Deckenmalereien, Altarwerke, Geschichtsbilder, Bildnisse gehen ganz in der gespreizten Mode des Tages auf und man fühlt sich nicht versucht, sie herzuzählen.*)

Nicht viel besser stand es in Augsburg. Johann Georg Fischer (geb. 1580, gest. in München 1643) sei wiederum nur als Dürerkopist genannt; andere Namen,



Strauch: Bildnis einer Frau.
St. Petersburg, kaiserl. Eremitage.

die in ihrer Zeit guten Klang hatten, waren Eingewanderte in Augsburg. Mathäus Kager war aus München gekommen (1566—1634); das Werk, das seinen Namen lebendig erhielt, ist die Decke des goldenen Saales in Augsburg, die er von 1619 an nach Entwürfen des Peter Candid malte. Aber das dekorative Geschick, welches sich in der Anordnung zeigt, kommt so wohl auf Rechnung Candids; die Formengebung weist auf Schulung an italienischen Vorbildern, ist aber dabei

*) Vgl. Fr. Frdr. Leitschuh, Die Familie Preisler und Markus Tuscher. Leipzig, 1886.

nüchtern, die Färbung hart, die ganze Ausführung handwerksmäßig. Der Inhalt der reichgegliederten Komposition feiert die Weisheit als die Spenderin jeglicher Blüte bürgerlichen Lebens. Mathäus Gundelach stammte aus Hessen-Kassel, schon 1509 war er unter die „Cammermaler" Rudolphs II. aufgenommen worden, bald nach dem Tode des Kaisers kam er nach Ausburg, wo er 1663 starb. Aus der Augsburger Zeit ist das geistlose gespreizte Zeremonialbild der Belehnung des Moritz von Sachsen mit der Kurwürde im Rathause zu Augsburg; ansprechender ist seine 1614 gemalte Vermählung der heil. Katharina der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1547) mit den guten Bildnissen des Kaisers Mathias und seiner Gemahlin, dargestellt in den Heiligen Mathias und Helena. Hervorragender war Johann Heinrich Schönfeld aus Bibrach (geb. 1609, gest. gegen 1675). Auch er hatte sich seine künstlerische Richtung unmittelbar in Italien geholt; darauf hat er aber auch mit der ganzen Fingerfertigkeit eines wirklich tüchtigen Virtuosen unzählbare Werke kirchlichen, mythologischen und allegorischen Inhalts für Kirchen und Herrensitze Süddeutschlands gemalt. Von Bildern, die Sandrart besonders rühmt, besitzt die Galerie in Dresden einen Gigantenkampf und ein Bacchanal (Nr. 1989 und 1990). Die „ungemeine gratia", welche sich nach Sandrart Schönfeld „gleichsam gar verlobet" hat, kann das moderne Auge nicht mehr entdecken. Das Beste ist die Komposition, die Zeichnung ist manieriert, die Färbung klar, aber auch kalt und trocken. Zwei Bilder in der k. k. Galerie in Wien: „Gideon läßt sein Heer aus dem Jordan trinken" und „Jakob und Esau" (Nr. 1680 und 1681) beweisen, wie völlig ratlos diese Virtuosen der Landschaft gegenüber sich befanden. Von stofflichem Reiz ist das Bild der Dresdener Galerie: Musikalische Unterhaltung am Spinett (Nr. 1991).

In München war Peter Candid, der italienische Niederländer (Pieter de Witte aus Brügge, geb. ca. 1548, gest. 1628) der Hauptmeister. Der Schwerpunkt seines Könnens lag auf dem Gebiete der Dekoration, das beweist schon die früheste Arbeit in München (er kam dahin 1586), sein Anteil an der Ausschmückung des Grottenhofs der Residenz; auch in den eigentlichen Historien schlägt er hier einen gefälligen Ton an, so in der Arachne mit ihren Frauen, in der Juno mit dem Pfau. Seine Kirchenbilder unterscheiden sich dagegen wenig von den Durchschnittsleistungen der Zeit; zu den besten derselben zählt die Himmelfahrt Mariens in der Frauenkirche in München. Von seinen Bildnissen seien genannt das der Magdalena, Gemahlin des Herzogs Wolfgang Wilhelm und des Herzogs Ernst, Erzbischofs von Köln, beide in der Ahnengalerie in Schleißheim (Nr. 24 und 135).*) Ein geborener Münchener, der sich aber in Venedig ansäßig machte, ist Karl Loth, in Italien Carlotto genannt (1632—1698). Er hat sich mehr von Caravaggio als von den Venezianern beeinflussen lassen; dafür zeugt seine kräftige, aber oft trübe Färbung. Seiner Charakteristik fehlt dagegen die Lebensenergie, die sich bis zur Wildheit steigern kann, wie sie Caravaggio besaß; auch Loth ist leer und pathetisch. Die meisten seiner Bilder werden in Venedig getroffen. Von deutschen Sammlungen besitzt Dresden vier Kniestücke; Hiob mit seinem Weibe und mit seinen Freunden, Loth mit seinen Töchtern, Ecce homo (Nr. 2005—2008); in der Galerie in Schleißheim befindet sich ein sterbender Seneca,

---

*) Vgl. P. J. Rée, Peter Candid. Sein Leben und seine Werke. Leipzig, 1885.

eine heilige Familie und ein Bildnis (Nr. 683—685) in der Pinakothek in München die Stiftung des Rosenkranzes, der Schutzengel und „Agrippina, die Mutter Neros, wird noch lebend an das Ufer getragen“ (Nr. 1408—1410). Als ein Maler, der hauptsächlich im Porträt thätig war, sei Nikolaus Prugger († 1694) aus Truchtering bei München genannt, der, wie Sandrart erzählt, seine meiste Zeit wunderlichen Passionen und Erfindungen widmete. Tüchtige Bildnisse von ihm sind das des Kurfürsten Maximilian I. im Stiftersaale der Münchener Pinakothek und die Bildnisse desselben Fürsten und seiner beiden Gemahlinnen Elisabeth und Maria Anna in der Ahnengalerie des Schlosses Schleißheim (Nr. 33—35). Im 18. Jahrhundert hat nur noch ein Münchener Maler als Virtuose Bedeutung gewonnen: Januarius Zick (geb. 1733, gest. in Ehrenbreitstein 1797). Er entfaltete von Koblenz aus, als Kurfürstlich Trierscher Hofmaler, eine sehr reiche Thätigkeit. In der Art Rembrandts hatte er begonnen, dann hatte ihn der Aufenthalt in Rom, wo er mit Mengs verkehrte, zu der Antike und wieder zu den späten Italienern hingezogen. So zeigen denn auch seine Werke den schwankenden Stilcharakter des Virtuosentums; dabei teilt er mit den gleich zu erwähnenden Zeitgenossen in den österreichischen Alpenländern frische Phantasie, eine sichere Hand und ein für dekorative Wirkungen genügend entwickeltes Farbengefühl. Sein Hauptwerk ist das Plafondgemälde im Schloß zu Koblenz; gute Leistungen sind auch die Bilder im dortigen Florianstift.

In Prag hatte der Tod Rudolphs II. (gest. am 10. Januar 1612) die Künstlerkolonie schnell auseinander gesprengt; so vertrat die Historienmalerei des siebzehnten Jahrhunderts hier nun hauptsächlich ein Eingeborener, Karl Screta Ssotnowsky von Zaworžicz, oder, wie er sich kurz nannte, Karl Screta, geb. zu Prag 1610. Die Richtung in seiner Kunst hatte er wohl noch von Spranger (gest. in Prag 1625) empfangen. Dann ging er nach Italien, wo er in Venedig Paolo Veronese und Tintoretto, in Bologna besonders Guido Reni und Guercino, in Rom Michelangelo da Caravaggio auf sich wirken ließ; die Niederlande scheint er nicht besucht zu haben, wie denn auch der Einfluß des Rubens und des van Dyck in nur geringem Maße in seinen Bildern nachweisbar ist. 1638 war er wieder in Prag, wo er bis an sein Lebensende blieb; er starb 1674. Ein Lobredner Scretas hat es ihm zu besonderen Ruhm angerechnet, „daß er verschiedene Rollen spielen konnte,“*) d. h. daß er bald den Michelangelo, den Caravaggio, den Lanfranco, und bald wieder Raphael, Domenichino, Guido Reni, Paolo Veronese nachahmen konnte. In der That kann man alle diese Meister und manche andere dazu in seinen zahlreichen Werken entdecken; Screta gehört zu den besten Virtuosen seiner Zeit, ein scharfes Auge, verbunden mit einer sehr geübten Hand läßt ihn die Manieren der einzelnen Meister schnell erfassen, um sie in seinen Werken wieder zu spiegeln. Daß er dabei über rein äußerliche Handzüge und Farbenstimmungen nicht hinweg kommt, ist einleuchtend. Doch das ist auch nicht sehr Sache des Virtuosen. Hält man sich an das, was Screta geben kann und was einzig die Zeit von ihm verlangte, so fällt das Urteil günstig aus. Es lag schon in seiner überreichen Thätigkeit, daß seine Werke

*) Vgl. G. J. Dlabacz, Künstlerlexikon für Böhmen (Prag, 1815) III. S. 84. Die neue Monographie über Karl Screta von Dr. Gustav Pazaurek (Prag, 1889) erschien leider erst als ich die letzte Revision dieses Abschnittes las.

nicht von gleichmäßigem Wert sein konnten. Am wenigsten genießbar sind seine großen Kompositionen, am besten seine Einzelfiguren, so z. B. die Kniestücke der Evangelisten und die Halbfiguren der vier großen Kirchenväter, des Moses und des heil. Paulus in der Dresdener Galerie (Nr. 1979—1987, welchen Würde und kraftvolle Charakteristik zugesprochen werden muß. In seiner Färbung bestimmt ihn am meisten Caravaggio, die Mehrzahl seiner Bilder zeigen darnach kräftiges Kolorit und ein gut ausgebildetes Helldunkel; allerdings fehlt selbst seinen gut ausgeführten Bildern die Klarheit in den Schatten, hierin zeigt sich die Schwäche des Virtuosentums, deren rasche Faustmalerei auf die feinen Wirkungen sorgfältiger mühsamer Arbeitsführung verzichtet. Von seinen Altarbildern, die man in den böhmischen Kirchen nicht spärlich antrifft (manche auch im Rudolphinum in Prag) sei nur erwähnt der Lukasaltar aus der Theinkirche in Prag in der dortigen Rudolphinumgalerie, der Mariae Himmelfahrts= (Haupt=) Altar in der Theinkirche, das Martyrium der heil. Barbara in der Maltheserkirche in Prag und das Hochaltarbild im Dome zu Leitmeritz mit der Steinigung des heil Stephanus. Ein verhältnismäßig gutes Bildnis von ihm, das des Malthesers Bernhard de Witte, besitzt die k. Galerie in Dresden (Nr. 1988). Von Scretas Nachfolgern in Prag sei Johann Georg Heintsch, ein Schlesier von Geburt, der Anfang 1678 nach Prag kam, genannt, in dessen Streben nach einer süßlichen Anmut besonders in den Frauenköpfen sich aber bereits der französische Geschmack bemerkbar macht. Von ihm sei erwähnt der zwölfjährige Christus im Tempel, im Rudolphinum in Prag, eine Maria von 1696 in der Karlskirche in Prag und die sehr hausbacken=realistische Darstellung Christi nach der Versuchung von Engeln bedient im Refektorium des Klosters Strahow bei Prag. Ein stärkeres Talent als Heintsch war Johann Peter Brandel, nur daß er infolge ungeordneten, unstäten Lebens nie zum Zusammenfassen seiner Kraft kam, (geb. zu Prag 1668, starb zu Kuttenberg 1739). Brandel hat Böhmen nicht verlassen; seine Bekanntschaft mit der italienischen Kunst holte er aus den Werken italienischer Meister, welche nach dem Raub der Schweden im Prager Schlosse wieder gesammelt worden waren; im übrigen strebte er Screta als Vorbild nach. Auf der anderen Seite zog es ihn zur Natur, aber auch hier geriet er ins Maßlose, wie sein Trunkenbold und das Alte Weib in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1460 und 1461) beweisen, die einen brutalen Naturalismus zur Schau tragen. Seine weltlichen und heiligen Historien sind in der Komposition und Charakteristik voll von leerem Pathos, die Technik ist sehr nachlässig; viele von ihnen haben infolge starken Nachdunkelns allen Farbenreiz verloren. Seine Bilder sind in Kirchen und Schlössern von ganz Böhmen verbreitet. Erwähnt sei die Taufe Christi im Dom zu Prag, der Sturz der Engel in der Michaelskirche in der Altstadt, Joseph in Ägypten (Aufnahme der Brüder) im Palast Czernin in Prag, dann die Ehebrecherin vor Christus in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1459).

Die österreichischen Alpenländer waren die eigentliche Heimat der Virtuosen auf dem Gebiete der Wandmalerei. Jesuitischer Eifer ließ immer neue Kirchen erstehen, welche den Schmuck von Wandbildern — besonders im Kuppelraum — erforderten. Ein dekoratives Geschick, ein frischer Farbensinn, eine meisterhafte Beherrschung der Technik zeigte sich dabei, welche erst unser Jahrhundert ganz zu würdigen verstand. Padre Pozzos kühne Kuppelmalereien in der Jesuitenkirche in Rom oder solche spätere Prachtstücke wie die Deckenmalerei in San Pantaleone in Venedig waren

das Ideal, dem man bei ähnlichen Aufgaben nachstrebte. Und man muß die praktische Kenntnis der Perspektive, den findigen Sinn für das Wirksame bewundern, wenn man diese Himmelfahrten und Glorien sieht, deren Gruppen und Gestalten in einem Scheinraum wirklich zu leben und sich zu bewegen scheinen. Künstlerischen Ernst im einzelnen, religiöse Weihe des Ganzen darf man nicht suchen; aber der festlichen Wirkung und der Bewunderung des technischen Könnens der Meister solcher Werke kann man sich auch heute nicht entziehen. An erster Stelle steht hier Joh. Fr. Rottmayr (geb. 1660 zu Laufen, starb zu Wien 1730), der sich namentlich unter Karl Loth gebildet hatte. Die Hauptorte seiner umfangreichen Thätigkeit waren Salzburg und Wien, doch brachte ihm sein Ruhm auch Aufträge von außen, wie er denn in der Jesuitenkirche in Breslau das Hauptgewölbe (1696), im Schloß Pommersfelden den Plafond des großen Saals malte. Zu seinen besten Leistungen gehören die Kuppelgemälde der Karlskirche und Peterskirche in Wien, dann die Plafondbilder, die er 1713 im Wiener Rathaus malte (sie wurden in den Neubau übertragen), endlich die Deckenbilder in der Klosterkirche Mölk. Er zeigt sich darin als Meister der Technik; seine Pinselführung ist flott und sicher, die Farbe von hellem, heiterem Ton. Weniger ansprechend sind seine Tafelbilder; die frische, kräftige Färbung ist an denselben gewöhnlich das Beste. In den Kirchen Wiens und Salzburgs sind seine Altarbilder nicht selten, von seinen weltlichen Historien sei das pathetische Opfer der Iphigenia in Aulis in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1659), dann die Klage der Venus um den toten Adonis in der Liechtensteingalerie (Nr. 95) hervorgehoben. Gleichfalls ein Schüler des Karl Loth war Peter Strudel aus Cles in Tirol (geb. 1660), der in Wien sein Glück suchte und fand; er starb dort 1714. Er war als Architekt, Ingenieur, Bildhauer und Maler thätig, sein Talent als Maler reichte nicht an das Rottmayrs heran. Seine Bilder sind Durchschnittsleistungen von guter Komposition, leeren Formen, meist trüber Färbung. Eine gewisse Dreistheit der Mache ist auch ihm, als Erben der Zeit, eigen. Große Altarwerke von ihm besitzt die St. Lorenzkirche und Augustinerkirche in Wien. Sonst sei hervorgehoben eine Beweinung Christi in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1713), eine Susanna im Bade in der Dresdener Galerie (Nr. 2049), ebenda Jupiter und Antiope (Nr. 2048), dann das für den Maler so charakteristische Bild, Archimedes durch Soldaten getötet, in der Liechtensteingalerie in Wien (Nr. 199). Eine geschichtlich höhere Geltung als durch seine Bilder hat sich Strudel dadurch erworben, daß er der eigentliche Gründer der Kunstakademie in Wien wurde. Die Privatlehranstalt nämlich, die er in seinem Hause, dem Strudelhof, für Kunstbeflissene errichtet hatte, erhielt bereits 1701 eine kaiserliche Subvention, 1705 wurde sie dann durch Kaiser Joseph I. in eine Staatsanstalt umgewandelt, deren erster Direktor Strudel auf Lebenszeit war. Sein Nachfolger in dieser Stellung, Jakob van Schuppen, gehört kaum in die deutsche Geschichte, oder doch nur insofern, als er durch seine Stellung an der Akademie die französische Geschmacksströmung in Wien kräftigen half. Er war Niederländer seiner Herkunft nach, aber in Fontainebleau geboren (1670); sein Lehrer war sein Oheim Nikolas de Largillière. Sein wichtigstes Werk war die Reorganisation der Akademie, die nach Strudels Tod vernachlässigt worden war. Er widmete ihr von 1726 an bis zu seinem Tode 1751 seine volle Kraft.

Die Zahl seiner Werke ist nicht groß, es sind meist Bildnisse, das hervorragendste derselben ist das lebensgroße Reiterbildnis des Prinzen Eugen von Savoyen in der Pinakothek in Turin; zwei treffliche Bildnisse, das des Malers Parocel und eines Herrn de Granger befinden sich in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1685, 1686), sein Selbstporträt in der Liechtensteingalerie (Nr. 225) und in der Galerie der Akademie in Wien. Maler, die, trotz der Erziehung an der Akademie in Wien, ganz in der Art der Virtuosen, frisch und keck fortfuhren zu malen, waren Michelangelo Unterberger (1695—1758) und Paul Troger (1698—1777). Beide waren Südtiroler und beide gehörten schon deshalb ganz der italienischen Richtung an. Von den zahlreichen Altarbildern Unterbergers sei das Rosenkranzbild in der Pfarrkirche in Kaltern, von seinen mythologischen Bildern eine Hebe den Adler tränkend, mit dem Ausblick in eine Mondlandschaft, in Wiener Privatbesitz, hervorgehoben. Von Troger befinden sich Altarblätter in der Mariahilfkirche, der Lorenzkirche in Wien, in den Klosterkirchen von Mölk und Seitenstetten u. a. O. Günstiger wirken seine Wandmalereien, so z. B. die in der Cajetankirche in Salzburg oder im Dom zu Brixen. Beide überragend und an technischer Gewandtheit Rottmayr nahe stehend, wenn nicht ebenbürtig war Daniel Gran, geb. zu Wien 1694, gest. zu St. Pölten 1757. Seine Ausbildung hatte er in Venedig bei Seb. Ricci und in Neapel bei Solimena erhalten. Dekorativen Zwecken genügt er vollständig: er hat eine leichtflüssige Phantasie, eine geschickte Hand, einen gesunden Farbensinn. Der Ton seiner Fresken ist noch kräftiger als der Rottmayrs. Sein Hauptwerk sind die Kuppelmalerei der k. k. Bibliothek in Wien, welche Winckelmann den Malereien des Rubens in der Galerie Luxembourg zur Seite stellte und neben diesen als das größte Werk der allegorischen Malerei pries.*) Daran reihen sich die Deckenbilder im k. Lustschloß zu Hetzendorf, in der Schloßkapelle in Schönbrunn, im Schwarzenbergschen Palast in Wien. Tafelbilder von ihm sind selten; genannt seien eine heil. Elisabeth in der Karlskirche und eine heil. Familie in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1548). Ihr Ende findet diese Richtung in Martin Johann Schmidt, genannt der Kremser Schmidt, Anton Franz Maulpertsch und Knoller. Schmidt, geb. zu Grafenstaden bei Krems 1718, gest. zu Stein in Niederösterreich 1801, war durchaus Eklektiker, aber es gehörte doch eine starke natürliche Begabung und das Geschick der Virtuosen dazu, um jene unglaublich ausgedehnte Thätigkeit zu entfalten, die er entfaltet hat. Seine Ölbilder zählen über tausend und dazu kommen seine zahlreichen Wandmalereien. Es war für ihn auch von Vorteil, daß er seine Werkstatt in einem kleinen Landstädtchen (Stein) hatte, wo er im Umgang mit dem Volke sich eine gewisse Naivetät und eine unangekränkelte Religiosität bewahrte. Das giebt vielen seiner Bilder eine anziehende Frische der Empfindung, die über seine eklektische Formengebung etwas hinweghebt. Das Technische ist infolge seines hastigen Arbeitens oft sehr vernachlässigt bei ihm; die Formen weich bis zur Verblasenheit, die Färbung von lichtem, mattem Ton. Am zahlreichsten kommen seine Bilder im Wiener Waldviertel vor, besonders reich an solchen ist das Stift Seitenstetten. Seine hervorragendsten

*) In der Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Die stoffliche Schätzung hat bei Winckelmann das ästhetische Urteil beeinflußt.

Fresken besitzt die Stadtpfarrkirche in Krems.*) Maulpertsch stammte aus Langenargen am Bodensee (geb. 1724, starb in Wien 1796); der Einfluß der Akademie, deren Schüler er war, giebt sich bei ihm schon kund in der zahmeren



Kupetzky: Bildnis seiner Tochter.
Berlin, Gemäldegalerie der königl. Museen.

Technik und einer gewissen nüchternen Bedächtigkeit der Komposition. Auch er war meist als Wandmaler thätig; seine Hauptwerke sind die Fresken in der Piaristenkirche

*) Vergl. A. Mayer, Der Maler Martin Johann Schmidt, gen. d. Kremser Schmidt. Wien 1879.

in Wien, in welchen der Einfluß Tiepolos in günstiger Weise merkbar ist. Zwei große Entwürfe zu Altarbildern besitzt die k. k. Galerie in Wien (Nr. 1610 u. 1611). Martin Knoller war aus Steinach in Tirol gebürtig; den ersten Unterricht empfing er von Paul Troger, dann ging er nach Rom; seit 1765 war er in Mailand seßhaft, wo er 1804 starb. Seine Werke sind am zahlreichsten in Mailand vertreten (im Residenzschloß allein 5 Plafonds und 30 Ölbilder), doch auch in den Kirchen Tirols sind Werke seiner Hand nicht selten. Als Hauptwerk galt in seiner Zeit das kolossale Deckenbild der Himmelfahrt Mariä im Rathaussaal des Alten Rathauses in München. Trotz seines Verkehrs mit R. Mengs in Rom gehört er doch noch der alten Richtung an und schließt die Reihe der Virtuosen. Den Historienmalern sei noch ein in seiner Zeit mit Recht gefeierter Bildnismaler angereiht, Johann Kupetzky aus Pössing bei Preßburg. Achtzehnjährig kam er 1684 nach Wien; drei Jahre später ging er nach Rom, wo er 22 Jahre verweilte. 1709 ließ er sich in Wien nieder. Trotzdem er der beliebteste Bildnismaler des Hofes und des Adels war, verließ er doch gegen 1718 Wien und übersiedelte nach Nürnberg, wo er 1740 starb. Auch Kupetzky ist Eklektiker; als die Erinnerungen an Italien in ihm verblaßten, zog ihn mehr und mehr Rembrandt in seinen Bann, mit dessen Helldunkel er zu wirken suchte; den Reiz und die Klarheit desselben hat er allerdings nie erreicht; sein Ton behält immer etwas Schwerbraunes. Doch als tüchtiger Bildnismaler bewährt er sich in der charaktervollen Auffassung des Modells, in der sicheren Zeichnung, in dem breiten Vortrag; so spiegelt sich in seinen Bildnissen trotz aller äußeren stilistischen oder koloristischen Abhängigkeit doch der Charakter der Zeit getreulich wieder. Die Mehrzahl seiner Bildnisse befindet sich in Privatbesitz, aber auch in öffentlichen Sammlungen sind sie nicht selten. Selbstbildnisse des Künstlers besitzen z. B. die k. k. Galerie in Wien (Nr. 1602), die k. Galerie in Dresden (Nr. 2055), das Germanische Museum (Nr. 341 und 343), das Museum in Schwerin (Nr. 581), das Museum in Braunschweig, darunter einmal den Künstler mit seinem Sohn (Nr. 577, 578). Das sehr elegant und ganz im koketten Geschmack der Zeit angeordnete Bild seiner Tochter — nur in der Farbe auffallend kalt — besitzt die k. Galerie in Berlin (Vorrat). Ganz sittenbildlich ausgestaltet ist das Porträt des Kaufmanns Huth im Germanischen Museum (Nr. 347). Im Braunschweiger Museum befindet sich das Bildnis des Czars Peter des Großen, den Kupetzky 1716 in Karlsbad porträtiert hatte, bei dem Grafen Ed. Zichy in Wien die Bildnisse des Satyrikers Liskow und des Rakoczy.

Der Norden Deutschlands war nicht so fruchtbar wie der Süden an Geschichtsmalern; es fehlten auch hier die zahlreichen Aufträge für kirchliche Tafel- und Wandmalereien, die im katholischen Süden infolge jesuitischen Eifers für prunkvolle Ausstattung der Gotteshäuser niemals mangelten. Im übrigen wurde schon bemerkt, daß die Malerei im Norden Deutschlands sich besonders seit Beginn des 17. Jahrhunderts enge an die niederländische Malerei anschloß. So sind denn auch gleich die tüchtigsten norddeutschen Maler des 17. Jahrhunderts unmittelbar oder mittelbar Schüler Rembrandts. An der Spitze steht Jürgen (Jurian) Ovens. Er ist geboren 1623 zu Tönning in Schleswig, noch jung kam er in die Werkstatt Rembrandts. In die Heimat zurückgekehrt, fehlte es ihm nicht an Aufträgen, doch zog es ihn

immer wieder nach Amsterdam, wo er auch 1656 und 1662 nachweisbar ist. Später ließ er sich dauernd in Friedrichsstadt in Schleswig nieder, er betrieb hier neben der



Jürgen Ovens: Heilige Familie.
Schleswig, Dom.

Malerei auch Bilderhandel und starb 1679 in großem Wohlstand. Zwei verschiedene Stilperioden sind bei Ovens zu erkennen; in den besten Werken, welche der ersten angehören, zeigt er sich als einen echten Schüler Rembrandts; ein ausgebildetes Helldunkel von einem allerdings etwas kühleren Ton als bei dem Meister ist ihnen

eigen; in seiner späteren Stilperiode wird seine Charakteristik minder eingehend, das Kolorit verliert an Kraft; Formengebung und Färbung, besonders der Fleischton, zeigen einen engeren Anschluß an Rubens als an Rembrandt und selbst italienische Einflüsse werden merkbar. Ein Familienbild von 1650 im Museum zu Haarlem ist noch etwas flau, dagegen steht Ovens auf der Höhe seiner Kraft in dem Zeremonialbild der Vermählung Karls X. mit Hedwig Eleonora aus dem Jahre 1654 in der Nationalgalerie in Stockholm (Nr. 908) und im Regentenstück von 1656 im Amsterdamer Rijcksmuseum (Nr. 1083). Das Bildnis des Jan Barend Schaep in derselben Sammlung (Nr. 1082) giebt sich ebenfalls als das Werk eines tüchtigen Rembrandtschülers zu erkennen. Die umfangreichsten Arbeiten in der Heimat waren die Wand- und Deckenbilder in der Amalienburg beim Schlosse Gottorp und dann ein großer historischer Cyklus in Öl auf Leinwand im Schlosse Gottorp selbst. Weder die ersteren noch die letzteren sind noch an Ort und Stelle; die ersteren sind verschollen, die letzteren befinden sich der Mehrzahl nach in einem Saal des dänischen Königsschlosses Frederiksbord auf Seeland aufbewahrt, doch, wie es scheint, in ganz durch Übermalung verdorbenem Zustand. Dagegen ist ganz gut seine zweite Stilperiode durch zwei Bilder im Dom zu Schleswig vertreten, von welchen das eine aus dem Jahre 1664 eine allegorische Darstellung des Sieges des Christentums, das andere aus dem Jahre 1670 eine Darstellung der heil. Familie ist. Nicht so sehr nach markiger Charakteristik als nach anmutigen Formen und sinnlichen Reiz strebt hier der Maler, wofür besonders die Maria in der heil. Familie ein Beleg ist. Die Färbung ist im allgemeinen noch kräftig, bei großer Zartheit des Fleischtons. Das letzte Werk des Künstlers war ein großes Altargemälde mit der Beweinung Christi, das er für die Kirche in Friedrichstadt 1675 vollendete. In diesem letzten Werke nähert er sich wieder in Naturauffassung und in dem kraftvollen Helldunkel seiner ersten Schaffensperiode. Bildnisse von ihm besitzen die Galerie in Kopenhagen und die Sammlung der Universität Kiel. Houbraken hat darauf aufmerksam gemacht, daß Ovens' Bildnisse so hoch in der Schätzung standen, daß Vondel eines davon (das des Baron Godat van Amerongen) besungen hat. Für die deutsche Kunstgeschichte hat Jurian Ovens noch besondere Bedeutung dadurch gewonnen, daß sein Landsmann Carstens aus den Bildern des Domes zu Schleswig die erste gehaltvolle künstlerische Nahrung zog.*)

Ein unmittelbarer Schüler Rembrandts war auch Christoph Paudiß aus Niedersachsen, geboren gegen 1618. Nach vollendeter Lehrzeit war er zuerst am sächsischen Hofe, gegen 1660 in Wien, dann zu Freising als Hofmaler des Bischofs Albrecht Siegmund von Bayern thätig, er starb dort 1666 oder 1667. Christoph Paudiß ist so rückhaltslos in niederländischer Anschauungsweise aufgegangen, so ganz ohne jeden fremden Zusatz steht er in dem Kreis der Schüler Rembrandts, daß man ihn als Holländer nehmen müßte, wiesen ihn nicht Herkunft und Thätigkeit nach Deutschland. Er ist ein Meister in der Behandlung des Helldunkels, nur ist auch bei ihm der Gesamtton kühler als bei Rembrandt, wie denn in seinen Bildern das Grau eine große Rolle spielt. Er hat Kirchenbilder gemalt, doch in größerer Zahl eigentliche Sittenbilder und gerade diese sind seine Meisterstücke. Ein solches ist

*) Doris Schnittger, Jürgen Ovens im Repertorium f. K. W. X (1887), S. 139 ff.

„die Urkunde" in der k. Galerie in Dresden (1994): eine reichgekleidete Dame, die einem Schreiber diktiert. Große Lebendigkeit des Ausdrucks, sorgfältige Behandlung der Gewandung, ungewöhnlich feine koloristische Haltung zeichnen dieses Bild aus. Von hohem Reiz der fein gestimmten Farbe ist sein Bauer in der Hütte in der k. k. Galerie in Wien. Von gleichem Farbenreiz und intimer Durchführung ist der Marodeur in derselben Sammlung (Nr. 1103) aus dem Jahre 1665. Daran reihen sich der Lautenschläger in der Münchener Pinakothek (Nr. 1407), die Tanzenden Bauern in der Schleißheimer Galerie (Nr. 667). Ein Jagdbeutebild aus dem Jahre 1660 befindet sich im Schloß Moritzburg bei Dresden. Ein anderes Tierstück des Malers: Ein Wolf verzehrt ein Lamm, während der Fuchs heranschleicht, in der Galerie in Schleißheim (Nr. 665), scheint das letzte Werk gewesen zu sein; es entstand im Wettstreit mit dem Maler Rosenhof, und da dieser mit seinem Bilde (es befindet sich in der Bamberger Galerie Nr. 330) den Preis davon trug, soll sich Paudiß dies so sehr zu Herzen genommen haben, daß er darüber starb. Von Heiligenbildern sind nur zwei Darstellungen des heil. Hieronymus, das eine in der k. Galerie in Dresden (Nr. 1099), das andere in der Galerie in Augsburg (Nr. 701) hervorzuheben. Tüchtige Bildnisse seiner Hand besitzen die Galerien Schleißheim, Dresden und die k. k. Galerie in Wien.

Der Rembrandtschen Richtung gehörte auch Michael Willmann an, geb. 1629 zu Königsberg i. Pr., gest. 1706 auf seinem Landgut bei Leubus in Schlesien, wo er den größten Teil seines Lebens verbracht hatte. Sein Lehrer war Jak. Adr. Backer in Amsterdam, der ein Schüler Rembrandts war, dabei aber Fühlung mit der romanistischen Richtung behalten hatte. Willmann war vor allem als Geschichtsmaler thätig und als solcher sehr fruchtbar; da er in dem Dienste der Cisterzienser von Leubus stand, so gehörten seine Vorwürfe der Mehrzahl nach dem religiösen Gebiete an. In der Zeichnung und Charakteristik ist er nicht gleich; bald ist er Vertreter des kräftigen Realismus der Richtung Rembrandts, bald hat er an zahmerer Schilderung, an anmutigen Formen Gefallen; letzteres tritt besonders an seinen mythologischen Bildern hervor. In der Färbung herrscht ausschließlich der Einfluß Rembrandts; seine flott gemalten Bilder sind von warmem, braunem Gesamtton. Am besten ist der Meister im Museum in Breslau vertreten (mit zweiundzwanzig Bildern), eine Entführung der Europa von 1679 besitzt das Schweriner Museum (Nr. 1120), ein hübsches kräftig gemaltes Knabenbildnis die k. Galerie in Dresden (Nr. 1997).*)

Ein anderer in jener Zeit berühmter Geschichtsmaler, David Kloecker-Ehrenstrahl aus Hamburg (1629—1698), hat in Schweden die Stätte seines Wirkens gehabt. Dort sind auch seine Werke, große Historienbilder, wie ein Jüngstes Gericht und eine Kreuzigung in der Nikolaikirche in Stockholm, die Krönung Karls XI. in Schloß Drottningholm, dann Tierstücke, Bildnisse zu finden. In seinen Historien bekennt er sich ganz zur italienisierenden Richtung, bei der ihm Pietro da Cortona in Rom zum Wegführer geworden war. Seine Werke wurden von Stechern wie Edelinck, Grignon,

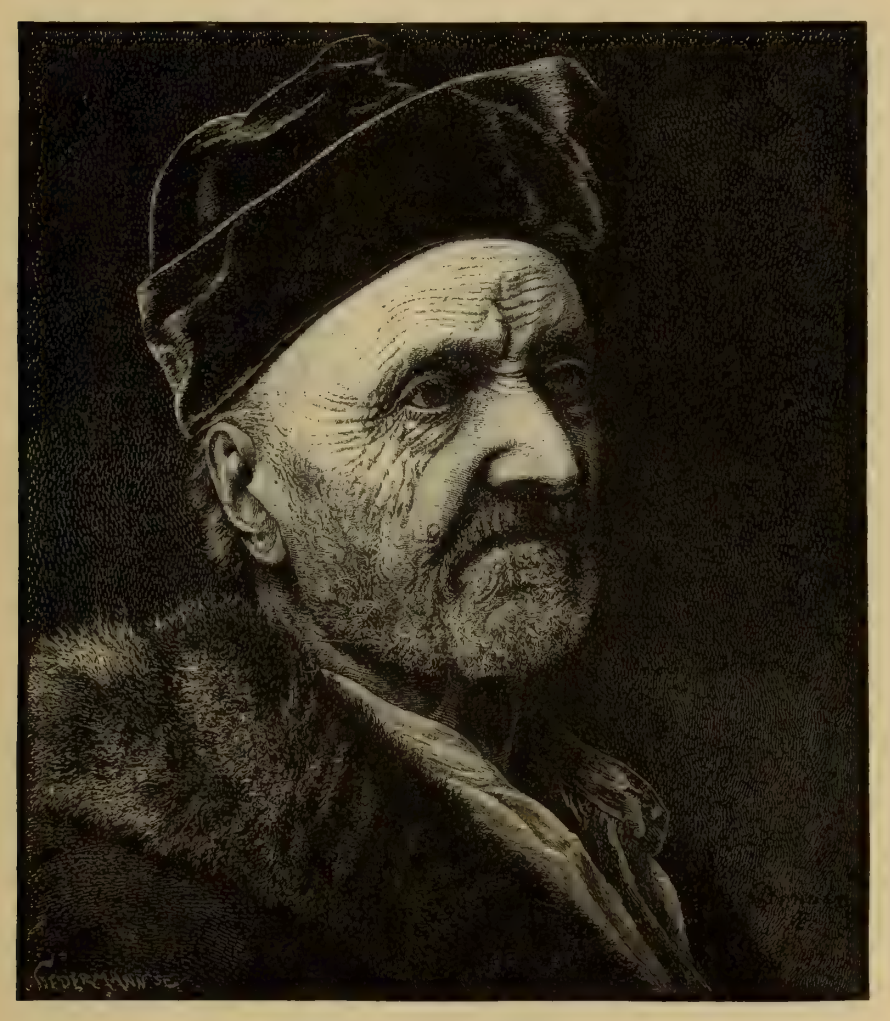
*) A. Knobloch, Leben und Werke des Malers Michael Lukas Willmann. Breslau 1868.

van Schuppen, J. Falck vervielfältigt. In Schweden bildete er Schule, so daß er den Namen eines Vaters der schwedischen Malerei erhalten hat.

Regsamer wurde es in Norddeutschland erst mit beginnendem 18. Jahrhrhundert, doch fehlten die Talente von der Bedeutung eines Ovens oder Paudiß. Nur ein Meister, allerdings auf beschränktem Gebiet thätig, kann jenen Hauptmeistern des 17. Jahrhunderts an die Seite gestellt werden, das ist Balthasar Denner. Er wurde in Hamburg am 15. November 1685 als Sohn eines Mennonitenpredigers geboren. Seinen ersten Unterricht im Zeichnen und Malen erhielt er in Altona und Danzig. 1707 bezog er die Akademie in Berlin, doch schon im folgenden Jahre trat er mit seinen Bildnissen in die Öffentlichkeit; als er 1709 den Herzog Christian August, Administrator von Holstein Gottorp, und dessen Schwester gemalt hatte, war sein Glück gemacht. Nun folgten Aufträge auf Aufträge. In Hamburg machte er sich seßhaft, doch war er meist auf Reisen, um den Wünschen der Auftraggeber in Deutschland, England, Dänemark zu genügen. Er starb am 14. April 1749 zu Rostock. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Denner von dem eindringlichen Naturalismus Rembrandts zur Nacheiferung gereizt wurde. Zur Nacheiferung, nicht zur Nachahmung. Er war der einzige deutsche Maler in seiner Zeit, welcher die Natur wirklich mit scharfem Auge studierte. Weil er aber damit aus der ganzen Richtung der Zeit heraustrat, nahm sein Streben den Zug des Absonderlichen und Doktrinären an. In jedem Porträtkopf wollte er die anatomisch-genaue Beschreibung des Modells geben, und da möchte man meinen, es habe ihm für sein Sehen nicht das bloße Auge genügt, sondern er habe die Natur mit Hilfe der Lupe studiert. Damit wirken die Mehrheit seiner Bildnisse unnatürlich, vor lauter Natürlichkeit. Und noch eins kommt hinzu. Da wo er am eingehendsten die Natur beschreibt, in seinen Bildnissen alter Männer und Frauen, erscheint die geistige Individualität gleichsam erloschen, nur physischer Verfall spricht aus den Zügen; das Netz von Falten und Fältchen, welches das Gesicht überspinnt, gleicht einem Landkartennetz, welchem aber die Namen der Lebensstationen nicht eingeschrieben wurden. Deshalb mag man diese Köpfe als Merkwürdigkeiten anstaunen, als wahrhaft künstlerische Schöpfungen können sie nicht gelten; man sehe z. B. eines seiner Hauptwerke, die alte Frau in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1495) aus dem Jahre 1721, oder das alte Paar in der Münchener Pinakothek (Nr. 1426/1427) oder das Bildnis eines Greises in der k. Galerie in Berlin (Nr. 1014). Etwas Maß hält nur sein bestes Werk, das Bild der alten Frau im Louvre (Nr. 117). Wo er jüngere Lebensalter darstellt, wird seine Ausführung meist breiter und freier. In der farbigen Behandlung ist er nicht gleichmäßig; die Mehrheit seiner Bilder sind in einem zwar klaren, aber kalten, glasigen Ton, die Minderzahl dagegen in einem warmen, kräftigen Ton gehalten. Seine Bildnisse sind in deutschen Sammlungen nicht selten; am reichsten daran ist das Museum in Schwerin, wo sich achtzehn fertige Bildnisse (Nr. 174—193) und sechsundvierzig unvollendete befinden; die Hamburger Kunsthalle besitzt elf, die Dresdener Galerie acht, das Braunschweiger Museum sechs, die Ermitage in Petersburg fünf Bildnisse seiner Hand.

Berlin war damals der Vorort französischen Geschmacks. Französische Maler sorgten nicht bloß für die Bedürfnisse des Hofes, sie besaßen auch meist die Leitung der seit 1699 bestehenden Akademie. Der einzig wirklich tüchtige deutsche Meister in

Berlin war damals der Kupferstecher G. Friedr. Schmidt (1712—1775), vor allem durch seine Porträtstiche mit Recht berühmt. Christian Bernhard Rode (1725—1797), der neben seiner Thätigkeit als Radierer Deckenbilder für Berliner und Potsdamer Paläste (z. B. Sanssouci) und Altarbilder für Kirchen (z. B. die Kreuzabnahme der



B. Denner: Bildnis eines Greises.
München, Pinakothek.

Marienkirche) in einem zwischen der französischen und italienischen Richtung schwankenden Mischstil herstellte, kann es weder an dekorativem Geschick noch in der Beherrschung der Technik mit den süddeutschen Zeitgenossen aufnehmen. Doch liegt auch nicht auf diesem Gebiete für die Zeit der Schwerpunkt der Thätigkeit; die kleinen Hofhaltungen in Nord- und Mitteldeutschland legten gern nach ihren Mitteln Galerien an, schmückten ihre Kabinette mit Bildern und Bildchen, bei welchen für sie mehr das Stoffliche als die künstlerische Ausführung in Anschlag kam. Solche eigentliche Hofkünstler malten

deshalb in allen Manieren, je nachdem der Geschmack der Auftraggeber es forderte. An Akademien hatten sie schon sorgsame Lehre empfangen, so führten sie ihre Kunststücke vielfach mit größerer Sicherheit, aber auch zahmer und trockener als die Virtuosen aus. Den Zwecken solcher Bilder entsprechend mußte das Geschichtsbild hier zum Geschichtsbildchen werden, doch die Vorliebe für bestimmte galante Motive der Geschichte und Mythologie ließ diese Übersetzung in das „Genre“ — der Ausdruck Sittenbild wäre hier nicht am Platze — leicht zu. Die Neigung für „genreartige“ Auffassung war in dieser Zeit ja überall aufgetreten, aber sie mußte sich doch am stärksten da äußern, wo die Bedürfnisse des religiösen Kultus nach eigentlichen Andachtsbildern nicht vorhanden waren. So hatte Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (geboren 1722 zu Haina, gest. zu Kassel 1789), ursprünglich ein Schüler des van Loo, dann aber in Italien, besonders unter Piazetta gebildet, solche geschichtliche Genrebilder geschaffen, so z. B. Augustus bei der sterbenden Kleopatra, Antonius zum Tode verwundet bei Kleopatra; dann mythologische wie Jupiter und Kallisto, Acis und Galatea u. s. w. sämtlich in der Galerie in Kassel (Nr. 653/56); doch auch eigentliche „Sittenbilder“ malte er, so zwei kneipende Männer und eine Frau, das Blumenmädchen — beide im Museum in Kassel (Nr. 668 und 670). Von den etwas leeren, wenn auch gut gemalten Bildnissen seien des Malers Selbstbildnis im Museum in Kassel (Nr. 677), das Bildnis eines Landgrafen von Hessen in Schleißheim (Nr. 751) und das sittenbildlich angeordnete Porträt einer vornehmen Frau im Museum zu Weimar genannt (Nr. 52). Gewandter aber noch als Tischbein, flinker in der Arbeit, dabei freilich von noch geringerer Individualität sind Seekatz und Dietrich. Johann Konrad Seekatz, ein Pfälzer (geboren zu Grünstadt 1719), arbeitete als Hofmaler zu Darmstadt, wo er auch 1768 starb. Am öftesten ahmte er die Niederländer nach, besonders in seinen eigentlichen Sittenbildern; in seinen biblischen Darstellungen ist manchmal der italienische Einfluß deutlich erkennbar. Auf den ersten Blick haben seine Bildchen etwas Gefälliges, Ansprechendes, dann merkt man freilich, daß der Maler in der Nachahmung über Äußerlichkeiten nicht hinauskam, daß er besonders den Niederländern gegenüber in der Charakteristik leer, in der Farbe roh ist. Von biblischen Bildern, die meist als Beleuchtungsstücke behandelt sind, seien erwähnt der Ölberg in der Darmstädter Galerie (Nr. 49), die Verleugnung Petri im Weimarer Museum (Nr. 50); in Bildern wie Christus vor Pilatus, Ecce homo, Kreuzigung (Darmstadt Nr. 50 bis 52) zeigt sich deutlich der Einfluß italienischer Vorbilder, von religiöser Empfindung mangelt darin natürlich jede Spur, besser von der Hand gehen ihm biblische Motive von der Art, Joseph und Potiphar (Museum in Mainz Nr. 228). Verhältnismäßig am besten sind seine eigentlichen Genrestücke, so das Dreikönigspiel, die Eierausnahme, Kinder am Brunnen, der Geiger, ein Bacchanal, sämtlich im Museum in Darmstadt (Nr. 56—60) — und die Beleuchtungsstücke — das Mädchen mit brennender Kerze, der Knabe mit dem Hund (bei Spanbeleuchtung), im Städelschen Institut in Frankfurt (Nr. 373, 374). Chr. Wilh. Ernst Dietrich wurde in Weimar 1712 geboren; er starb als sächsischer Hofmaler in Dresden 1774. Seit 1735 nannte er sich Dietricy. Seine Bilder sind außerordentlich zahlreich, das Schweriner Museum allein besitzt von ihm achtundfünfzig Bilder, die k. Galerie in Dresden dreiundfünfzig. Und da hört man es in allen Zungen singen, wie man denn auch diesen Tausend-





Christian Wilhelm Ernst Dietrich: k



zigung Christi. Dresden, königl. Gemäldegalerie.



künstler den amerikanischen Spottvogel genannt hat. Rembrandt hatte es ihm am meisten angethan, aber dazu traten doch noch N. Berchem, Ostade, Poelenburgh, van der Neer, van der Werff, von den Deutschen besonders Elsheimer und J. H. Roos, von den Italienern Salvator Rosa, von den Spaniern Murillo, von den Franzosen Watteau. Die Weisen aller dieser Künstler singt er, kein Wunder, daß er keine eigene gefunden hat. Im goldenen Zeitalter des Despotismus war dies ein köstlicher Mangel: seine Auftraggeber winkten und er citierte die — Gespenster der verstorbenen Meister. Ganz universell war er auch den Stoffen gegenüber; er malte alles: arkadische Landschaften und Seestürme, Abend- und Morgenbeleuchtungen und Feuersbrünste, Gesellschaftsszenen und Schlachtstücke, biblische und legendarische Szenen, moderne Reiterstücke und alte Historien (Belisar), Küchen- und Kellerinterieurs, Götter und Göttinnen, halb und ganz entkleidete Nymphen, Bacchantinnen, Hirtenmädchen, Krieger, Juden, Zahnreißer. Dietrichs Vielgewandtheit wurzelt nicht mehr in der Virtuosität, sondern nur noch in akademischer Routine, er bleibt wie Seekatz in der Nachahmung ganz äußerlich; bei näherem Zusehen erscheint seine Zeichnung hart, seine Modellierung flach, seine Charakteristik leer. Für seine Färbung ist ein schwerer brauner Ton bezeichnend.*)

Der realistische Zug der niederländischen Malerei, das ununterbrochene Studium der Wirklichkeit drängten zu einer selbständigen Behandlung einer Reihe von Stoffgebieten, welche in der altniederländischen Malerei mit dem Geschichtsbilde verschmolzen waren. Das Sittenbild errang sich seine ebenbürtige Stellung neben dem Geschichtsbild, und in Holland trat es geradezu an dessen Stelle; dazu kam die Landschaft, das Tierstück, das Stilleben, das Architekturstück. Die deutsche Malerei hatte, wie die niederländische, mit ihrem starken Sinn für die Wirklichkeit eine Fülle von Zügen aus Natur und Leben in ihre Heiligenbilder hineingetragen. Der Holzschnitt und der Stich waren noch weiter gegangen. Auf Schongauers Blättern z. B. findet man genug eigentliche Sittenbilder und auch das Tierstück fehlt nicht. Dürer hat in seinen Stichen das Sittenbild besonders gepflegt, in seinen Handzeichnungen und Aquarellen aber auch die Landschaft und das Stilleben — mögen diese Blätter für ihn Studien gewesen sein — in selbständiger Weise behandelt. A. Altdorfer hat mit seinen zehn radierten Blättern die Landschaft dann überhaupt als selbständige Gattung der zeichnenden Kunst anerkannt. Elsheimer hat es bewiesen, daß diese Keime in einer neuen schaffenskräftigen Kunstperiode auch aufgegangen wären. Doch Elsheimer hatte keine Nachfolger, die deutsche Malerei blieb abhängig von der Fremde, und so war auch das Stoffinteresse von den äußeren Anregungen abhängig. Wo der italienische Einfluß herrschte, traten alle Darstellungsgebiete hinter dem profanen und biblischen Geschichtsbilde zurück, die Einflußsphäre der Niederlande und später Frankreichs weckte dagegen die Pflege der dort behandelten Stoffgebiete, nur gilt das nicht von allen in gleichem Maße. Das Sittenbild hat die stiefmütterlichste Behandlung erfahren, wahrscheinlich schon deshalb, weil dem deutschen Volksleben des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Gesundheit, Kraft, Freude fehlten. Es hat sich

*) Beiträge zur Charakteristik und zur Biographie des Malers giebt G. Schlie, Der Herzog Christian Ludwig II. von Mecklenburg und der Maler C. W. E. Dietrich im Repertorium f. K. W. IX. (1886), S. 21 ff.

deshalb auch gar nicht zum selbständigen Kunstzweig entwickelt; Paudiß war der einzige, welcher, unmittelbar von seinen holländischen Anregungen zehrend, dem Sittenbild neben der Lebenswahrheit intimen Reiz zu geben vermochte. Später kam keiner mehr, welcher das deutsche Leben in künstlerischem Spiegelbilde in gleicher Weise fest zu halten vermochte, wie dies die Niederländer von Pieter Aertsen und Pieter Brueghel bis zu Brouwer und dem jüngeren Teniers herab gethan hatten. Der Österreicher Fr. Chr. Jannek (1703—1761) hat Watteau nachgeahmt und die Tischbein, Seekatz, Dietrich haben ihre Motive und ihre Menschen nicht dem Volke und dem Leben, sondern den niederländischen Bildern abgelauscht. Etwas günstiger stand es nur mit dem Tierstück und dem Stillleben, denn auch die Landschaft sah man nicht mit eigenen Augen, sondern begnügte sich, in der Art dieses oder jenes Meisters zu schaffen.

Zum Tierstück leitet hinüber das Schlachtbild. Fremde Vorbilder fehlten nicht. In Italien war es Michelangelo Cerquozzi (1602—1660), dann der gleichfalls in Rom lebende Jacques Courtois genannt Bourgignon (1621—1676), welche das Schlachtbild als besondere Gattung populär gemacht haben. Beider Einfluß zeigte sich gleich bei Joh. Philipp Lembke (geb. zu Nürnberg 1631, starb in Stockholm 1713), welcher einer der ersten in Deutschland auf diesem Gebiete sich einen Namen erwarb. Aus seiner Jugendzeit (1651) befindet sich im Nürnberger Rathaus eine Amalekiterschlacht; ein sehr lebendig komponiertes, tüchtig gezeichnetes Reitergefecht besitzt die k. k. Galerie in Wien (Nr. 1607), in der Farbe zeigt er sich darin allerdings trockener, härter als Bourgignon. Seine Hauptthätigkeit entfaltete er im Schlosse Drontheim, wo er zwei Galerien mit Gemälden ausstattete. Wahrscheinlich verbergen sich manche seiner Werke in den italienischen Galerien unter dem Namen des größeren Bourgignon. Gleichfalls nach Courtois hatte sich der viel bedeutendere G. Ph. Rugendas aus Augsburg (geb. 1666), gebildet. Sein Talent, das weit größer war als das Lembkes, bedingte schon seine größere Selbständigkeit. Diese Überzeugung vermitteln allerdings vielmehr seine Handzeichnungen und seine Radierungen, als seine Gemälde. In den Gemälden leidet die Wirkung durch den schweren trüben Ton der Färbung mit den schwarzen Schatten und fahlen Lichtern, während die Zeichnungen und Radierungen die kecke sichere Art des Künstlers zu charakterisiren, seine dem Leben abgelauschten Motive in Gruppen und Einzelstellungen, das Energische, Kraftvolle schneller Bewegung ohne Eintrag zur Erscheinung bringen. Rugendas hat nicht bloß Schlachtbilder gemalt und gezeichnet, er hat mit derselben Vorliebe seine Motive dem Lager- und Marschleben entnommen. Besonders reich an Gemälden von ihm ist die Sammlung zu Hampton Court und das Museum in Braunschweig (Nr. 584—591). Zwei sehr tüchtige Schlachtbilder besitzt die k. k. Galerie in Wien (Nr. 1660/61), eine Schlachtepisode und einen Soldatenzug die Galerie Liechtenstein in Wien (Nr. 910 und 913), einen römischen Pferdemarkt von 1695 und eine Reitschule die k. Galerie in Augsburg (Nr. 440/441). Sehr reich an Zeichnungen seiner Hand sind das Maximiliansmuseum in Augsburg und das k. Kupferstichkabinett in Dresden. Rugendas starb als Direktor der Zeichnungsakademie in Augsburg — sie war 1710 gegründet worden — im Jahre 1742. Die Söhne des Rugendas, Georg Philipp, Christian (der dritte, Jeremias Gottlob, war besonders in der Schabkunst tüchtig), malten und radierten in der Art ihres Vaters weiter. Sein begabtester



Georg Philipp Rugendas: Rast vor dem Wirtshaus.

Rötelzeichnung; Dresden, königl. Kupferstichkabinett.



Schüler aber war August Querfurt aus Wolfenbüttel (1696—1761), der sich in Wien niedergelassen hatte. Außer seinem Lehrer hatte Querfurt namentlich Wouwerman auf sich wirken lassen, und das kam jedenfalls auch der Färbung seiner Bilder zu gute, die sich in ihrer Mehrzahl vor denen des Rugendas durch die Klarheit des Tons auszeichnen; an Unmittelbarkeit und Lebensenergie bleibt er dagegen hinter seinem Lehrer zurück. Querfurt hat neben dem Schlachtbild mit besonderer Vorliebe Jagdstücke, dann aber auch eigentliche Sittenbilder gemalt. So besitzt die k. k. Galerie in Wien einen Auszug und eine Rückkehr von der Jagd, dann zwei Reiterszenen (Nr. 1640—1643); Auszug und Rückkehr von der Jagd, Rastszenen befinden sich in der k. Galerie in Dresden (Nr. 2086—2091), ähnliche Bilder in der Stockholmer Galerie (Nr. 281, 425, 426) im Breslauer Museum, in den Galerien zu Augsburg, Schleißheim, Bamberg u. a. O. Die für den Prinzen Alexander von Württemberg und den Grafen von Waldegg ausgeführten großen Schlachtenbilder sind verschollen. In Norddeutschland war als Schlachtenmaler besonders thätig der Hamburger J. Mathias Weyer (gest. 1690). Vier Bilder von ihm — die Amalekiterschlacht, eine andere Schlacht, dann eine Lagerszene und eine Bekehrung des heiligen Paulus — besitzt das Museum in Braunschweig (Nr. 568—571). Weyer hat sich hauptsächlich nach Wouwerman gebildet, ohne aber dessen zarte eingehende Behandlung zu erreichen oder an Klarheit und Kraft der Farbe diesem ähnlich zu sein. Auch Mathias Scheits aus Hamburg (ca. 1640—1700), der ein unmittelbarer Schüler Wouwermans gewesen sein soll — daneben aber ist auch der Einfluß Pieter Laars und Teniers merkbar — hat neben Sittenbildern in Teniers Art auch Schlachtenbilder und Jagdstücke (z. B. ein Schlachtbild im Schweriner Museum Nr. 942, eine große Hirschjagd in der Galerie zu Pommersfelden) geschaffen; kräftige breite Malweise, ein warmer bräunlicher Ton zeichnen diese Bilder aus und zeigen, daß auch Rembrandt auf Scheits vorteilhaft einwirkte. Auch einige Radierungen sind von ihm vorhanden.

Wie schon Ernst Rugendas als einer der selbständigsten Meister der Zeit, soweit dabei Naturbeobachtung in Frage kommt, bezeichnet werden mußte, so ist auch das eigentliche Tierstück durch eine Reihe von Malern vertreten, welche die empfangene fremde Anregung durch eigene liebevolle Naturbeobachtung zu unterstützen bemüht waren. Hier ist zunächst Johann Heinrich Roos zu nennen. Roos war 1631 zu Ottersberg bei Kaiserslautern geboren; seine Jugend verbrachte er in Amsterdam, wohin sein Vater seiner reformierten Konfession wegen geflüchtet war, später besuchte er auch Italien. Im Jahre 1668 erwarb er in Frankfurt a. M. das Bürgerrecht und hier weilte er auch zumeist trotz seiner Stellung als Hofmaler des Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz. Er starb am 3. Oktober 1685. Er hat zahlreiche Bildnisse gemalt, doch erheben sich diese nicht über die Durchschnittsleistungen der Zeit, höchstens haben sie vor ihnen eine gediegenere Malweise voraus; es seien nur erwähnt zwei Bildnisse im Städelschen Institut, die beide als Selbstbildnisse gelten wollen (Nr. 345, 346), ein Bildnis von 1682 im Museum in Braunschweig (Nr. 559), ein männliches und ein weibliches Bildnis im Schlosse zu Aschaffenburg (Nr. 253 und 259) u. s. w. Die Bedeutung des J. H. Roos liegt im Tierstück. Er scheint sich hier namentlich Karel du Jardin, Nicolas Berchem und für das Landschaftliche Jan Baptist Weenix zum Muster genommen

zu haben. Wie dieser hat er eine große Vorliebe für die Ruinenlandschaft in der Art der römischen Campagna, ohne daß doch bestimmte Motive derselben darin zu erkennen wären. In die so komponierte Landschaft stellt er seine Herden mit ihren Hirten; am besten gelingen ihm Schafe, doch zeugen auch die anderen Tiergattungen, Ziegen, Rinder, von scharfer Beobachtung und sicherer Zeichnung. Nur ist die Ausführung im Vergleich zu dem breiten Vortrag, der kräftigen Malweise der großen holländischen Tiermaler zu zart, ja, man möchte sagen, zu sauber. Seine Farbe ist ungleichmäßig; neben bunten Bildern giebt es solche von ruhiger Harmonie, dabei ist er im ganzen von kühlem, oder richtig gesagt kaltem Ton. Seine Bilder sind in deutschen Galerien nicht selten. Das früheste datierte, von 1660, besitzt die Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 304), die mit dem spätesten Datum versehenen — 1684 u. 1685 — das Museum in Schwerin (Nr. 882—884). Zu seinen besten Bildern gehört die ruhende Herde mit Ruinenlandschaft bei Sonnenuntergang in der Münchener Pinakothek (Nr. 1412), ein ähnliches Bild in der Galerie zu Schleißheim (Nr. 676) und dann das Bild von 1682 in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1646). Ein Herdenstück mit nordischer Landschaft von 1679 besitzt die k. Galerie in Kassel (Nr. 575). Des Gegenstandes wegen seien erwähnt der Aufbruch eines Heeres aus dem Lager von 1677 in der k. Pinakothek in München (Nr. 1416) und die Römische Osteria in der Kunsthalle zu Karlsruhe (Nr. 310). Ähnlich wie Rugendas hat er auch eine Reihe von Blättern radiert und darin in Bezug auf sichere lebensvolle Zeichnung, warmen Ton Tadelloses geleistet. Von den vier Söhnen des J. H. Roos, die alle die Wege des Vaters gingen, haben zwei, Philipp Peter Roos und Johann Melchior Roos, dem Vater an Talent, wenn auch nicht an gediegener Durchführung gleichgestanden. Am bekanntesten wurde **Philipp Peter Roos**, von seinem Aufenthalt in Tivoli Rosa di Tivoli genannt. Geboren 1651 zu Frankfurt, erhielt er auch dort durch seinen Vater die erste Ausbildung; dann unternahm er eine Studienreise nach Italien, von der er aber nicht wieder zurückkehrte. Er verheiratete sich mit einer Römerin und ließ sich in Tivoli nieder, wo er 1705 starb. Er war leichtsinnig in seiner Lebensführung und auch leichtfertig in seiner Kunst. Er besaß ein noch schärferes Auge als sein Vater, seine Zeichnung war sicher, seine Pinselführung flott; aber er gab nur selten alles, was in seiner Kraft lag. Seine Bilder, auf welchen Menschen und Tiere in Naturgröße dargestellt sind, haben meist einen ganz dekorativen Charakter; seine malerische Technik muß schleuderisch gewesen sein, da die Färbung jetzt einen trüben und infolge starken Nachdunkelns selbst schwärzlichen Ton erhalten hat. Gewöhnlich malt er eigentliche Tierstücke, selten nimmt er dafür einen biblischen Vorwand, wie in dem Bilde der Dresdener Galerie (Nr. 2037), wo er die ganze Tierwelt Zeuge von Noahs Dankopfer sein läßt, oder in dem Bilde der Pradogalerie in Madrid, wo Orpheus die Tierwelt um sich versammelt. Zahlreich sind seine Tierstücke in italienischen, besonders römischen Galerien, aber auch in deutschen Galerien fehlen sie nicht; die Galerie in Kassel z. B. besitzt zwölf, die Galerie in Dresden acht Bilder seiner Hand. Zwei von ihm gemalte Reitertreffen befinden sich in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1651 u. 1652) und ebenda auch ein eigentliches gut gemaltes Landschaftsbild, der Wasserfall des Anio bei Tivoli (Nr. 1650). **Johann Melchior Roos** (1659—1731) blieb nach längerer Wanderschaft in Frankfurt seßhaft. Sein Anschluß



Karl Andreas Ruthart: Kampf zwischen Bären und Hunden. Dresden, königl. Gemäldegalerie.



an den Vater ist enger als der des Rosa di Tivoli, nur erweiterte er dessen Stoffwelt durch Heranziehen der heimischen Waldtiere und der exotischen Tierwelt. So besitzt das Städelsche Institut in Frankfurt eine Löwenfamilie von 1716 (Nr. 356), das Schloß zu Würzburg einen Eber, der von einem Panther angefallen wird, und eine Tigerfamilie, das Museum in Schwerin ein Bärenpaar, dieselbe Sammlung aber auch zwei Hochwildstücke (Nr. 886 u. 888), und die k. Galerie in Dresden Hirsche im Walde (Nr. 2647). Das letztere Bild gehört auch nach Farbe und Zeichnung zu den besten Bildern des Malers, der nur selten dem Vater es an Geduld in der Ausführung gleichgethan hat, wie er auch gewöhnlich in der Farbe stumpfer und kälter als jener ist.

Bedeutender noch als Joh. Heinrich Roos und gewiß der tüchtigste deutsche Tiermaler der ganzen Periode war Karl Andreas Ruthart. Er stammte aus Süddeutschland, wahrscheinlich aus Bayern. Die Niederlande hat er jedenfalls besucht, dann ging er nach Italien, wo er 1672 in Venedig nachgewiesen ist. In Italien, wie es scheint in Rom, ist er auch gestorben. Die Hauptzeit seines Schaffens in Deutschland fällt in die sechziger Jahre. Von seinem Aufenthalt in Venedig an, wo er mit Giov. Ben. Castiglione verkehrte, wurde seine Malweise breiter, seine Farbe kräftiger, doch litt dabei etwas die Feinheit der Durchführung, welche die Bilder der ersten Periode besonders auszeichnet. Seine ganze Begabung und Kraft geht in der Darstellung der Tierwelt auf; menschliche Figuren zeichnet er mangelhaft und seine landschaftlichen Gründe sind reizlos, höchstens zeigt die Vegetation geschickte Behandlung. Die Tiere dagegen sind meisterhaft; er wird ihrem anatomischen Bau ebenso gerecht wie der äußeren Erscheinung, wie denn seine Behandlung des Fells auch technisch vorzüglich ist. Auf die trockene helle Untermalung ist ein frisches dunkles Impasto gesetzt, in welches dann mit einem spitzigen Instrument, wahrscheinlich mit dem Pinselstiel, einzelne feine Striche eingekratzt sind, die bis auf den hellen Grund durchdringen und die einzelnen Haare und Haarbüschel trefflich nachbilden. Dasselbe Verfahren beobachtet der Maler auf dunkler Untermalung mit hellem Impasto.*) Wie tief der Maler aber in den anatomischen Bau der Tiere eingedrungen, beweist er am besten, wenn er die Tiere in heftiger, leidenschaftlicher Bewegung, also im Kampfe untereinander, oder verfolgt durch Jäger darstellt. Der Stoffkreis Rutharts war viel weiter als der des J. H. Roos; nicht bloß die europäischen Waldtiere, auch die exotischen Tiere hat er mit gleicher Treue geschildert; das beweist, daß er mit Eifer in Menagerien studiert haben muß, wozu er in den Niederlanden und in Italien am besten Gelegenheit hatte. Am öftesten malte er Hirsch- und Bärenjagden. Am reichsten an Werken seiner Hand sind die Lichtenstein- und Czernin-Galerie in Wien, die Galerie des Grafen Ignaz Atems in Graz und die k. Galerie in Dresden. Die k. Galerie in Berlin besitzt zwei, die k. Galerie in Stockholm drei, die k. k. Galerie und die Galerie der Akademie in Wien, die Galerie in Schleißheim, die Louvresammlung u. s. w. je ein Bild des Meisters. Alle diese Bilder stammen, soweit eine Bezeichnung vorhanden, aus den sechziger Jahren. Als besondere Meisterwerke seien hervorgehoben der Kampf zwischen Bären und Hunden und die von Hunden

*) Vgl. Th. Frimmel, Carl Andreas Ruthart im Repertorium für K. W. IX. (1886) S. 129 ff. und zur Ergänzung J. Wastler, a. O. XI. (1888) S. 66 ff.

gehetzten Hirsche in der k. Galerie in Dresden (Nr. 2012 u. 2013), die gleich leidenschaftlich aufgefaßte Hirschjagd in der Galerie Atems mit ihrem Gegenstück ebenda; das mächtige Kampfstück, Edelhirsche von Leoparden angefallen, in der Pittigalerie in Florenz (Nr. 438) ist von einer so elementaren Energie, daß man an die Rubensschen Tierkämpfe erinnert wird; auch das Gegenstück dazu, Wild in Ruhe, in derselben Galerie (Nr. 418), gehört zu den besten Werken des Meisters. Drei Radierungen von Rutharts Hand besitzt das k. Kupferstichkabinett in Amsterdam. Als Tiermaler im 17. und 18. Jahrhundert viel mehr genannt als Ruthart, aber doch von weit geringerer Begabung als dieser, waren einige Glieder der Künstlerfamilie Hamilton. James Hamilton, ein Schotte von Geburt, hatte sich in Brüssel niedergelassen; er war Stilllebenmaler, von seinen drei Söhnen dagegen widmeten sich zwei, Johann Georg und Philipp Ferdinand, fast ausschließlich der Tiermalerei, einer dann dem Stillleben. Johann Georg Hamilton war 1672 in Brüssel geboren, 1709 erscheint er in Wien unter dem Titel eines akademischen Malers, aber sein frühestes in Wien entstandenes Gemälde, Joseph I. zu Pferde, ist schon 1698 datiert. Er wurde Kabinettsmaler des Kaisers; er starb am 3. Januar 1737. Philipp Ferdinand Hamilton war 1664 zu Brüssel geboren; er erscheint bereits 1705 als kaiserlicher Kammermaler in Wien; er starb 1750. Beide malten heimische und auch exotische Tiere, Johann Georg aber mit besonderer Vorliebe Pferde und Hunde. Als Koloristen sind beide nicht hervorragend; die Färbung ist fast immer hart und kalt, doch ist Philipp im Ton klarer als Johann Georg. Bei Johann Georg sind die kleinen Bilder von den lebensgroßen Darstellungen wohl zu unterscheiden; die ersteren sind noch glatt und eingehend, die letzteren breit und flott gemalt; in diesen bekommt auch seine Auffassung — besonders in den Kampfstücken — einen Zug starker Energie, der von den großen Tiermalern der Rubensschule eingegeben sein mag. Seine Landschaften sind meist Ideallandschaften und das stimmt schlecht zu den mit möglichster Naturtreue vorgeführten Tieren. Zu den Hauptwerken des Malers gehört das Gestüt zu Lipitza in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 865); hier hält sich die Landschaft an das dortige Terrain — ein mit dürftigem Baumschlag versehener Plan von den kahlen Felsen des Karst umgeben; die Pferde sind nach den verschiedenen Rassen trefflich charakterisiert und gut gruppiert. Dieselbe Sammlung besitzt zwei hübsche Pferdestücke — Pferde auf der Weide (Nr. 866 u. 867); im sogenannten Hamiltonsaal im Schlosse zu Schönbrunn befinden sich zwanzig, gemeinsam mit Philipp gemalte Gestütbilder auf Kupfer; sehr sauber ausgeführt sind die vier Pferdebildnisse in der Dresdener Galerie (Nr. 2050—2053). Am besten aber lernte man den Maler in jenen Bildern kennen, welche das Haus Schwarzenberg im Sommer 1888 zu einer Ausstellung vereinigte: die Reitschule (von 1703) war da ein treffliches Beispiel seiner zahmen, glatten Malweise, die zehn großen Jagdbilder aus Frauenberg (von 1706 an) aber ließen erkennen, daß er auch neben den Virtuosen der Barockzeit seinen Platz verdiene. Philipp Ferdinand Hamilton ist auch auf den kleineren Bildern etwas temperamentvoller als sein Bruder und in der Charakteristik eingehender. Am besten ist er in der k. k. Galerie in Wien vertreten; sein Kampf des Leoparden mit dem Geier, der Kampf eines Adlers mit einem Falken (Nr. 870 u. 878), Wölfe bei einem toten Hirsch (Nr. 871) lassen genügend den Umfang seines Talents erkennen;

von seiner Beobachtungsgabe und liebevoller Durchführung zeigt das Tierstück: Vier Truthühner von einem Fuchs belauscht. Ein gutes Jagdbeutestück von 1703 besitzt das Museum in Weimar (Nr. 31). Der dritte Bruder, Carl Wilhelm Hamilton, in Brüssel 1668 oder 1670 geb. und 1750 in Wien gest., war gleichfalls ein Pferdemaler von Ruf (er malte den Marstall des Bischofs Alexander Sigismund von Augsburg), doch hat er namentlich tote Tiere, besonders Vogelwild, dann das Kleinleben im Walde mit peinlicher Sorgfalt und Genauigkeit dargestellt; er scheint sich da ganz den Otto Marsens van Schrieck zum Muster genommen zu haben, dem er auch in der kalten, doch dunklen Färbung nachstrebt; doch ist er in der Ausführung zahmer, geleckter als van Schrieck. Vier Bilder von ihm besitzt die Galerie zu Mannheim, ein ausgezeichnetes Stück Naturkleinleben die Galerie zu Schleißheim (Nr. 414), zwei ähnliche Bilder die Kunsthalle zu Karlsruhe (Nr. 354 u. 355). Ein Franz Hamilton, der 1661 in brandenburgischen, dann seit 1686 in brittischen Diensten stand, dürfte ein Bruder des James Hamilton gewesen sein. Auch er malte mit Vorliebe Jagdtiere, dann aber auch das Kleinleben der Natur wie Carl Wilhelm Hamilton. Nach dieser Richtung hin ist er charakteristisch in der Galerie zu Schleißheim (Nr. 408—411) und im Museum in Schwerin (Nr. 452—454) vertreten.*)

Der hervorragendste Tierschilderer des 18. Jahrhunderts war Johann Elias Ridinger (geb. zu Ulm 1698, gest. zu Augsburg 1767), ein Schüler des Rugendas. Da von ihm keine Gemälde mit Sicherheit nachgewiesen sind, sondern nur Stiche, Radierungen, Schwarzkunstblätter, so gehört auch seine Charakteristik nicht hierher. Immerhin aber sei bemerkt, daß er in seinem Jahrhundert der beste Beobachter, besonders der einheimischen Waldtiere, gewesen ist und daß auch die exotischen Tiere in ihm einen ausgezeichneten Schilderer gefunden haben. Hervorgehoben sei die Folge von zwölf Blättern, die Erschaffung des Menschen, in welchen die ganze Tierwelt vorgeführt wird. Seine Bildwerke gewannen auch für den zoologischen Unterricht große Bedeutung. Bis in das 19. Jahrhundert hinein hat dann die aus Mannheim stammende Familie Kobell in München das Tierstück in der Art und Auffassung des J. H. Roos gepflegt. An ihrer Spitze steht Ferdinand Kobell (1740—1799), dessen Tierstudien aber besser in seinen Radierungen als in seinen hart gemalten Bildern zur Geltung kamen. In der Landschaft schloß er sich vornehmlich an van Goyen an. Ferdinands Bruder Franz war ausschließlich als Radierer thätig, Ferdinands Sohn Wilhelm Kobell (1766—1855) hat es in seiner späteren Schaffensperiode zwar versucht, zu einer selbständigeren Auffassung der Natur zu gelangen, aber in seinem unsicheren Vortrag, in dem Mangel an gleichmäßiger Durcharbeitung bewies er es, wie schwer der Schritt von der Nachahmung künstlerischer Vorbilder zur Nachahmung der Natur ist. Als bezeichnend für seine ältere Periode seien die Bilder im Museum in Kassel (Nr. 720—722), für seine zweite Periode die Alpenstücke in der Galerie zu Donaueschingen (Nr. 217 u. 218) hervorgehoben.

*) Die neuesten Forschungsergebnisse über die Künstlerfamilie Hamilton finden sich in A. Ilgs Bericht über die Hamilton-Ausstellung im Feuilleton der Wiener „Presse" vom 23. Juni 1888 und in dem Aufsatze desselben Verfassers „Zur Geschichte der Maler Hamilton" im Monatsblatt des Altertumsvereins zu Wien, Bd. II (1888) S. 45 ff.

Wie arm an künstlerischer Initiative die deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts gewesen ist, zeigt am eindringlichsten die deutsche Landschaftsmalerei. Elsheimer hatte nicht bloß der Landschaft ihre Unabhängigkeit vom Geschichtsbilde endgültig gewonnen, er hat auch, ohne Veduten zu schaffen, seinen Landschaftsbildern den Reiz voller Naturwahrheit zu geben vermocht. Die ihm folgenden deutschen Landschafter gaben diese Selbständigkeit auf; es ist bezeichnend, daß die deutsche Natur in ihren Bildern keine Rolle spielt, daß sie entweder ideale Motive nach bestimmten Vorlagen behandeln oder niederländische und italienische Motive entlehnen. Wie ungeheuer weit war da Dürer voraus gewesen mit einer so schlichten Vedute, wie es die Drahtziehmühle ist, oder mit einer Aquarellskizze, in welcher er einen kleinen Fleck Waldblöße im Sonnenlichte festhält! In allen diesen idealen Landschaften bei Morgen- und Abendbeleuchtung, bei Regen und in Gewitterstimmung bleibt die Natur stumm, oder doch die Seele der Natur; bei aller sorgsamen Durchführung machen diese Bilder nur den Eindruck von Koulissenmalerei. J. H. Roos mit seinen Ruinenlandschaften ward schon genannt; in Nürnberg war der Tüchtigste ein Fremder, der Utrechter Willem van Bemmel, der sich 1662 in Nürnberg niedergelassen hatte (geb. 1632, starb 1708 zu Wöhrd bei Nürnberg). Er war Schüler H. Saftlebens gewesen, hatte sich aber dann in Rom an G. Poussin fortgebildet. In der That machte sich bei ihm die Mischung der Stileinflüsse, die realistische Auffassung Saftlebens und die idealistische Poussins merkbar. Immerhin sind seine Landschaften mit ihrer sicheren Zeichnung, ihrer wahren, wenn auch kühlen Färbung nicht ohne Reiz. So besitzt die k. Dresdener Galerie zwei anziehende Stücke, eine Morgenlandschaft und eine Abendlandschaft von 1660 und 1661 (Nr. 1998 u. 1999), welche Saftleben recht nahe stehen, während z. B. eine Landschaft in der Galerie Schleißheim (Nr. 554) sich näher der römischen Richtung anschließt. Als das hervorragendste Werk des Malers darf die große Landschaft mit der Brücke im Museum in Braunschweig angesehen werden. Von den Söhnen Bemmels war Peter van Bemmel der begabteste; er malte in der Art seines Vaters. Zwei italienische Ruinenlandschaften im Braunschweiger Museum (Nr. 601 u. 602), eine Landschaft mit einem Regenbogen in der Bamberger Galerie (Nr. 432) genügen, seine Art kennen zu lernen. Neben Willem van Bemmel schuf in Nürnberg der etwas ältere Kölner Joh. Fr. Ermels (geb. 1621, gest. in Nürnberg 1693), der sich 1660 dort ansässig gemacht hatte. Er folgte der Richtung des Jan Both, der auf holländischem Boden der hervorragendste Vertreter der idealistischen Landschaft, die er allerdings auf Grund ganz eingehender Naturstudien komponierte, gewesen war. Nur malte Ermels in einem matt bräunlichen Tone, der ihn scharf von dem ganz lichtgesättigten Tone Boths unterscheidet. Das Städelsche Institut in Frankfurt besitzt von ihm eine Abendlandschaft und eine Landschaft bei abziehendem Gewitter (Nr. 340 u. 341), die k. k. Galerie in Wien eine Ruinenlandschaft bei Abendbeleuchtung (Nr. 1536); in der Liechtensteingalerie befinden sich sieben Landschaften seiner Hand. Gewandter, abwechslungsreicher in den Motiven als Ermels ist Christian Ludw. Agricola aus Regensburg (geb. 1667, gest. 1719). Er war fast immer auf Reisen; Deutschland, England, Holland, Frankreich hatte er durchstreift, am liebsten aber weilte er in Augsburg und Neapel. Er hatte Anlage für das eigentlich Malerische, aber sein Geschmack trieb ihn zum Anschluß an die heroische Landschaft, wie sie besonders in

Poussin ihren Vertreter fand; daneben suchte er es in dem klaren Ton durchsichtiger Fernen dem Claude gleich zu thun. Er war ein tüchtiger Zeichner, die malerische Wirkung seiner Landschaften hat durch starkes Nachdunkeln sehr viel eingebüßt; sein Vortrag war nicht gleichmäßig, bald breit, bald von großer Zartheit und Feinheit. Seine Bilder sind sehr zahlreich sowohl in italienischen wie deutschen Galerien vertreten. Vier charakteristische Landschaften von ihm bewahren die Uffizien in Florenz (Nr. 808, 814, 844 u. 853): eine in der Morgenröte, eine bei Nacht, eine im Regen, eine mit dem Regenbogen; das Museum in Schwerin besitzt zehn meist bezeichnete Landschaften von ihm; andere trifft man in den Galerien zu Braunschweig, Dresden, Gotha, Bologna, Neapel u. a. O.*) Der Hauptschüler Agricolas war Christian Hilfgott Brand aus Frankfurt a. O., geb. 1695; schon in seinem 25. Jahre kam er nach Wien, wo er verblieb und 1756 starb. Brand zehrte nicht bloß von künstlerischen Anregungen, er muß schon die Natur studiert haben; daher die frischere Wirkung, die seinen Landschaften eigen ist. Manches Motiv hat er der deutschen Natur entnommen. Auf seine Art der Staffierung hat N. Berghem eingewirkt. Vier seiner besten Bilder besitzt die k. k. Galerie in Wien (Nr. 1448—1451); auch in den dortigen Privatsammlungen fehlt es nicht an Werken seiner Hand; am reichsten aber an Bildern von ihm ist das Rudolphinum in Prag. Sein Sohn Johann Christian Brand (1723—1795) malte ganz in der Art des Vaters weiter, nur hat seine Massenproduktion ihn gehindert, durch emsiges Naturstudium sich die Frische zu wahren, die den Landschaften seines Vaters eigen ist. Heimische Motive hat aber auch er sehr oft verwendet; der Ruinen- und Mondscheinromantik der Zeit kam er sehr entgegen. Seine meist nicht großen Bilder sind in aller Herren Länder verbreitet. Auf deutschem Boden ist er am besten in Wien (k. k. Galerie, Galerie der Akademie, Galerie Harrach und Liechtenstein-Galerie) und dann im Museum in Breslau vertreten. Im Geschmack ganz dem Agricola verwandt ist Joachim Franz Beich (geb. zu Ravenstein 1665, gest. in München 1748). In seiner Jugend malte er Schlachtenbilder, dann aber wandte er sich ganz der Landschaft zu und ein längerer Aufenthalt in Italien führte ihn auf die Pfade des G. Poussin, Claude und Salvator Rosa. Landschaften dieser Richtung sind die Morgen- und Abendlandschaft in der Münchener Pinakothek (Nr. 1423 u. 1424), die Gebirgslandschaft mit Wasserfall und die Waldlandschaft bei heftigem Sturme — mit einem Reitertroß — in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1445 u. 1446). Doch hat er in seiner späteren Zeit auch Veduten gemalt, Beweis dafür ist die allerdings recht reizlose Landschaft mit der Aussicht auf München in der Schleißheimer Galerie (Nr. 715). In den deutschen, besonders bayrischen Galerien sind seine Werke nicht selten. Es wäre verwunderlich, wenn nicht auch aus den österreichischen Alpenländern einige Landschafter hervorgegangen wären; an solchen fehlte es in der That nicht, doch auch diese haben nicht eigene Pfade eingeschlagen, sondern sich fremder Führung anvertraut, höchstens giebt sich in Einzelheiten ein kräftigerer Natursinn und in der Ausführung meist ein frischeres Farbengefühl kund. Da ist zunächst Anton Feichenberger aus Kitzbühel in Tirol (1678 bis 1722) zu nennen. Auch er hat sich bei längerem Aufenthalte in Italien unter dem

---

*) Vgl. W. Schmidt in Meyers Künstlerlexikon I, S. 137 ff.

Einfluß der beiden Poussin und des Salvator Rosa gebildet. Reicht nun auch sein Talent nicht aus, die großen Linien der Poussins mit Leben zu erfüllen, so zeigen doch die Einzelheiten gutes Naturstudium und frischen Natursinn; auf eine kräftigere Haltung in der Farbe hat besonders der Einfluß des Salvator Rosa eingewirkt. An Salvator Rosa erinnert auch vielfach die Staffierung, doch ist dieselbe meist von fremder Hand ausgeführt. Charakteristische Werke seiner Hand sind die Berglandschaft in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1538) und die Waldlandschaft in der k. Galerie in Dresden (Nr. 2061), bei beiden als Staffierung ein Angriff durch Räuber; in der Dresdener Galerie befindet sich außerdem auch eine schöne arkadische Landschaft mit Nymphen (Nr. 2060). Ein Schüler von ihm war sein jüngerer Bruder Joseph Feistenberger (1684—1735), von dem zwei ganz in der Art des Salvator Rosa gemalte Landschaften in der k. k. Galerie in Wien hervorgehoben seien (Nr. 1539 u. 1540). Ein anderer Schüler des Anton Feistenberger war Joseph Orient (geb. 1677 zu Burbach in Ungarn, gest. in Wien 1747), der sich aber später mehr der idealistischen Richtung der holländischen Malerei, wie sie ungefähr Jan Both vertritt, zugewendet hat; er war auch in der Ausführung zarter und feiner als sein Lehrer. Auf wirksame Lichtstimmung gab er viel, besonders gern malte er seine Landschaften bei Morgen- oder Abendbeleuchtung. Die Staffierung seiner Landschaften besorgten meist fremde Hände; genannt werden da Canton, Janneck und dann Franz de Paula Ferg (ein Wiener, 1689—1740), der selbst Landschaften und Marinen malte, vor allem aber sich in seinen Jahrmarktsscenen — zwei solche in der k. k. Galerie in Wien — ein besonderes Gebiet bebaut hatte. Von Orient besitzt zwei sehr zart durchgeführte Landschaften die k. k. Galerie (Nr. 1629 u. 1630), zwei andere mit einer Jagd und einem Reitertrupp staffiert die Galerie Liechtenstein in Wien (Nr. 966 u. 971). Ein Nachahmer Orients war Max Joseph Schinnagel aus Burghausen (gest. in Wien 1761); man kann ihn in Wien und im Breslauer Museum (zehn Stücke) am besten kennen lernen. Eine verhältnismäßig selbständige Stellung nimmt Johann Alexander Thiele ein, geb. zu Erfurt 1689, gest. zu Dresden 1752. Er hatte zuerst nach Landschaften Agricolas studiert, dann in Dresden unter Manyoki sich fortgebildet. Er vertrat eine Richtung, wie sie Kaspar van Wittel angebahnt und sie dann in den beiden Canaletti ihre Hauptmeister gefunden hatte, die ohne poetische Zugeständnisse landschaftliche Ansichten mit aller Treue wiederzugeben suchte. In Dürers Aquarellen liegen auch dafür die Anfänge vor — doch als besondere landschaftliche Richtung trat sie eben erst sehr spät hervor. Thiele ging größter Naturtreue nach ohne viel Rücksicht auf künstlerische Abrundung. Die Ausführung ist wenig eingehend, die Farbe von dunklem, schwerem Ton; er malte hauptsächlich sächsische, thüringische und mecklenburgische Gegenden; man lernt ihn deshalb am besten im Museum in Schwerin (Nr. 1015—1036) und in Dresden (im Residenzschloß, zwei der besten in der k. Galerie: der Kyffhäuser und die Zeche Kurprinz Friedrich bei Freiberg) kennen.

Der Ursprung des Stilllebens darf wohl in der liebevollen Kleinmalerei der Eyckschen Richtung gesehen werden; in Deutschland hat Dürer in seinen Blumenaquarellen schon eigentliche Vertreter der Gattung geschaffen und Holbein d. J. hat besonders in einigen seiner Bildnisse von Kaufherren aus dem Stahlhof für die Ausgestaltung der Umgebung alle vom Stilllebenmaler geforderten Talente und Eigen-

schaften entwickelt. Eigentliche Pflege als besondere Gattung hat aber auch das Stillleben doch zuerst in den Niederlanden erhalten. Der erste deutsche Stilllebenmaler, Georg Flegel aus Olmütz (thätig in Frankfurt a. M.), ist freilich älter als jene vlämischen und holländischen Meister*), die De Heem, Alexander Adriaensen, Jakob van Es, Adrian van Utrecht, aber sicher ist doch, daß er seine Ausbildung in den Niederlanden erfahren, daß er also auch dort die Anregung für die Pflege des Stilllebens erhalten hat. Er malte Früchte, Blumen, Fische, Geflügel, Insekten, Tischgeräte. Ein bezeichnetes „Frühstück" von ihm besitzt die Darmstädter Galerie; auf seine Hand werden außerdem zurückgeführt ein Austernfrühstück und ein Nachtisch in der Augsburger Galerie (Nr. 477 u. 480), dann einige Bildchen im Prehnschen Kabinett im Städtischen Museum in Frankfurt a. M. Das Selbstbildnis des Malers von 1605 besitzt die Darmstädter Galerie. Der Schüler Flegels war Jakob Marrel aus Frankfurt (1614—1681); auch er war später zur Fortbildung nach Holland gegangen, wo er sich vornehmlich in Utrecht aufhielt. Ein bezeichnetes Blumenstück aus dem Jahre 1634 in der Amsterdamer Galerie (Nr. 897: Jakobus Marrellus fecit Utrecht) beweist diesen Aufenthalt. Hier ist Zeichnung und Behandlung äußerst fein und eingehend, während er später, wie zwei Blumenstücke im Museum in Darmstadt, zwei im Museum zu Kassel — letztere von 1675 — beweisen, zu einer viel größeren Breite der Behandlung, aber auch viel derberen Zeichnung überging. Der Schüler des Marrel war Abraham Mignon aus Frankfurt (1640—1679). Auch er ging, noch ganz jung, nach den Niederlanden, um sich bei Jan Davidsz de Heem in Antwerpen fortzubilden. Diesem seinem zweiten großen Lehrer suchte er es an geschmackvoller Anordnung und sorgfältiger Durchführung nachzuthun; die feine harmonische Farbenstimmung von De Heems Werken der Reifezeit konnte Mignon allerdings nicht erreichen. Die Blumenstücke bleiben etwas bunt, weil Mignon mehr auf die sorgfältige eingehende Behandlung der Lokalfarben, als auf ausgesprochene Tonmalerei Acht hatte. Werke seiner Hand sind in inländischen und ausländischen Galerien nicht selten; so besitzt das Rijksmuseum in Amsterdam fünf bezeichnete Blumen- und Fruchtstücke des Malers (Nr. 960—964), die Louvresammlung fünf Blumenstücke und ein Finkennest (Nr. 329—334), das Haager Museum drei, die Dresdener Galerie aber fünfzehn Bilder, darunter auch einige Geflügel- und Jagdbeutestücke, die Schleißheimer Galerie vier — darunter ein Jagdbeutestück — wie er denn auch in der Pinakothek in München, in den Sammlungen Wien, Frankfurt a. M., Karlsruhe, Kassel, Schwerin u. a. vertreten ist. Eine Schülerin des Abraham Mignon war Maria Sibylla Merian aus Frankfurt (1647—1717), eine der gelehrtesten Frauen ihrer Zeit, die besonders auf dem Gebiete der Kerbtierforschung mit Erfolg arbeitete. Ihre Bedeutung liegt deshalb im wesentlichen in der eigenen Illustration ihrer gelehrten Werke, so z. B. der Metamorphosis Insectorum Surinamensium, doch besitzt die k. k. Galerie in Wien auch ein sehr fein und sauber ausgeführtes Blumenstück von ihr (Nr. 1621). Auch Ernst Stuben aus Hamburg (1657—1712(?) hat sich im Anschluß an Mignon entwickelt; zwei schöne Fruchtstücke von ihm bewahrt das Museum in Schwerin (Nr. 997 u. 998). Mit dieser Richtung hat auch noch

*) Nach Gwinner a. O. I. S. 84 ist Flegel 1563 geboren, gestorben 1638 in Frankfurt.

Justus Juncker aus Mainz Zusammenhang (geb. 1703, gest. zu Frankfurt 1767), der neben Sittenbildern auch einige sehr sauber ausgeführte Stillleben malte. Zwei Fruchtstücke von ihm besitzt die Galerie in Mainz (Nr. 239, 242); zwei die Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 297, 298); in der Galerie von Kassel befindet sich das Selbstbildnis des Meisters aus dem Jahre 1752 (Nr. 606). Die Frankfurter Stilllebenmaler und die hervorragendsten Vertreter dieser Gattung, sie stehen durchaus unter niederländischem Einfluß; unter italienischem Einfluß dagegen hat sich Franz Werner Tamm aus Hamburg — geb. 1658, starb zu Wien 1724 — gebildet. Er hatte in Rom (wo er in der Schilderbent den Namen „Dapper" führte) sich besonders Mario Nuzi, genannt Dei Fiori, zum Vorbild genommen, dessen Blumenstücke allerdings ziemlich dekorativ behandelt, aber doch von sehr glücklicher Wirkung sind. Tamm ist im Blumenstück — er malte auch Jagdbeutestücke in der Art des M. D. Hondecoeter und der beiden Weenix — recht tüchtig; seine Anordnung ist geschmackvoll, die Ausführung sorgsam, nur in der Färbung ist er ungleichmäßig; neben Bildern in dem hellen klaren Ton, in welchem Nuzi seine Blumenstücke malte, kommen auch solche von schwerer dunkler Färbung vor. Sein bestes Blumenstück — von 1721 — besitzt die k. k. Galerie in Wien (Nr. 1725) — in derselben Galerie sind dann noch eine ganze Reihe anderer Blumen- und Fruchtstücke; sehr reich an Werken seiner Hand ist die Galerie Liechtenstein, die nicht weniger als vierundzwanzig Bilder von ihm enthält. Zu Strudels Genien in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1714—1717) hat er gleichfalls die Blumen gemalt. Auch Joh. Rud. Biß aus Solothurn (geb. 1660, gest. zu Würzburg 1738), der als Geschichtsmaler zu den unerquicklichsten italienisierenden Virtuosen gehört, hat im Blumen- und Fruchtstück in ansprechender Weise den Einfluß des Nuzi mit eigenem Naturstudium zu verbinden gewußt; nur die malerische Behandlung ist bei ihm weniger entwickelt als bei Tamm. Einen Blumenstrauß von 1701 besitzt das Museum in Kassel (Nr. 595), ein anmutiges Stillleben, — ein Römerkopf von einem Blumengewinde umgeben, auf welchem eine Meise, ein Distelfink und einige Insekten sitzen — die Galerie zu Bamberg (Nr. 395); außerdem seien erwähnt zwei tüchtige Tierstücke in der Galerie Liechtenstein in Wien (Nr. 1411, 1412), und die Darstellung der vier Elemente in der Galerie zu Schleißheim (Nr. 700—703). Ein Schüler des Biß war Johann Albert Angermeyer (geb. 1674 zu Bilin in Böhmen, gest. 1740 zu Prag). Vier Bilder aus den Jahren 1732 und 1736 im Museum in Schwerin (Nr. 22—25) geben in der Art des Marsens van Schrieck vier Ausschnitte aus dem Kleinleben der Natur, die zum mindesten von liebevoller Beobachtung zeigen. Am wenigsten fand die in den Niederlanden von hervorragenden Meistern gepflegte Architekturmalerei auf deutschen Boden Vertreter; genannt zu werden verdienen hier nur Joh. Ludwig Morgenstern aus Rudolstadt (1738—1819), der Innenansichten von Kirchen in stimmungsvoller Beleuchtung sehr sauber malte (so z. B. das Innere einer Kirche in der Galerie in Mainz, Nr. 265, und zwei andere Darstellungen des Inneren einer gotischen Kirche im Städelschen Institut in Frankfurt, Nr. 386, 387, aus den Jahren 1792 und 1793), und Vincenz Fischer aus Fürstenzell in Bayern (1729—1810), der an der Akademie in Wien einzelne Fächer der Baukunst vortrug; von ihm sind zwei Säulenhallen in der k. k. Galerie in Wien (1543 u. 1544).

Schon die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sah die kecke Wagehalsigkeit der Virtuosen in Abnahme begriffen; man wurde zahmer in der Technik, zahmer, artiger — wie es der französische Einfluß mit sich brachte — in der Auffassung, in den Formen. Das falsche Pathos, die Rhetorik fing an aus der Mode zu kommen — eine allerdings zunächst noch tändelnde Liebe zur Natur begann das Auge zu schärfen. Die Generation war auch schon groß gewachsen, welcher diese tändelnde Liebe zu heißer Leidenschaft wurde und welche Rüstigkeit und Mut und Keckheit genug besaß, den Weg zu den verschütteten Quellen inneren Lebens frei zu legen. Das Zeitalter des Barock war vorüber, das große Erbe einer großen Zeit endlich völlig verausgabt und damit auch für die Kunst die Zeit gekommen, wo sie neue Entwickelungswege suchen mußte. Die Barockmaler werden heute aus dem Schlummer aufgestört, geschichtliche Unparteilichkeit will ihnen ihre Kränze nicht vorenthalten. Mag das geschehen. In der Geschichte der Technik ihrer Kunst werden die Virtuosen immer ihre Stelle haben, ihre Leistungen als solche werden auch als Zeugnisse für den Geschmack einer Epoche studiert werden. Aber kein Wunderwort und keine Macht der Mode wird Virtuosenstücke und akademische Stilübungen in Kunstschöpfungen umstempeln können, mindestens nicht für die umstempeln können, welche in alter Weise im Kunstwerke die gesteigerte Lebensenergie der Natur wieder finden wollen. Diese Werke aber quellen nicht bloß aus den Fingerspitzen, sondern sie sind aus innerer Schöpfungskraft geworden, die sich nach Dürers Wort in liebendem Umgang mit der Natur besamet und so Früchte bringt. Aus wie viel Werken aber der ganzen hier geschilderten Periode spricht jene innere Schöpferkraft zur Zukunft?*)

*) Zahlreiche Abbildungen nach Werken der in diesem Abschnitt behandelten Meister finden sich bei Ch. Blanc, Paul Mantz, Auguste Demmin: Histoire des Peintres de Toutes les Écoles. Ecole Allemande. Paris, Renouard, 1875. Dazu vergl. Woltmann-Wörmann, Geschichte der Malerei. Leipzig, 1879—88. III, 2.

IX.

Neues Leben.*)

Die große Revolution des 18. Jahrhunderts vollzog sich für Deutschland in den Hörsälen seiner Universitäten. Praktische Ergebnisse hatte sie deshalb zunächst auch nur dann, wenn erleuchtete Despoten wie Joseph II. und Friedrich II. innerhalb des Bannkreises ihrer Ideen standen. Im ganzen genommen fanden die freiesten Köpfe innerhalb der unfreiesten politischen und sozialen Zustände sich zurecht. Mit der Ursprungstätte der revolutionären Bewegung deutschen Geistes hängt der schulmeisterliche Zug zusammen, welcher der deutschen Bildung in jener Werdezeit anhaftet, wodurch sie sich scharf von jener der Revolutionszeit des 16. Jahrhunderts unterscheidet. Aber der schulmeisterliche Zug weist doch auf große Pädagogen. Die Erziehung der Nation hatte Methode und feste Ziele. Kranke Zeiten, die Heilung suchen, schauen immer nach zwei Jungbrunnen aus, nach der Natur oder nach der Antike oder nach beiden zugleich. Im 18. Jahrhundert war zunächst das letzte der Fall in Frankreich und Deutschland. Rousseau, der leidenschaftlichste Naturalist, holte für seinen auf rein naturrechtlicher Grundlage errichteten Gesellschaftsbau die erläuternden Beispiele fortwährend aus der Antike. Diderot hat sein vernichtendes Urteil über Boucher nicht bloß als Naturenthusiast, sondern auch als warmherziger Verehrer der Einfachheit und Unschuld antiker Kunst gesprochen. In Deutschland schrieb Wilhelm Heinse in seinen 1776 im „Merkur“ veröffentlichten Briefen über die Düsseldorfer Galerie: „Die Kunst kann sich nur nach dem Volk richten, unter welchem sie lebt. .... Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen und er die Jugend verlebt hat, suche dessen Herz zu erschüttern und mit Wollust und mit Entzücken zu schwellen, suche dessen Lust und Wohl zu verstärken und zu veredeln und helfe ihm weinen, wenn

*) Es läge außer dem Plane des Werkes, eine eingehende Geschichte der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert hier zu geben; nur die Hauptrichtungen und deren wichtigste Träger sollten charakterisiert werden. So wird man hier auch sehr viele „berühmte“ Namen vermissen. Überdies ist gerade für diesen Abschnitt der Geschichte der deutschen Malerei eine große Litteratur bereits vorhanden. Es sei nur auf einige Hauptwerke gewiesen, wo sich dann auch die Monographien-Litteratur vollständig verzeichnet findet. H. Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Hannover 1876; Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit (Leipzig, Seemann 1886). IV. Abtl.: Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts; F. v. Reber und F. Pecht, Geschichte der neueren deutschen Kunst (Leipzig, Haessel) 2. A. 3 Bde. 1884; endlich ganz besonders A. Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst. Bd. II (Leipzig 1886), worin die deutsche Kunst bis Mitte des Jahrhunderts mit ebensoviel feinem Verständnis wie objektivem Urteil behandelt wird.

es weinet. Jedes Volk, jedes Klima hat seine eigentümliche Schönheit, seine Kost und seine Getränke." Diese Mahnung war schon in bewußter Gegnerschaft zu den deutschen Wortführern jener Richtung gesprochen, welche einzig von dem Anschluß an die Antike die Wiedergeburt deutscher Kunst erhofften. Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1755) waren bestimmt, unmittelbar in die Kunstübung einzugreifen; seine „Geschichte der Kunst des Altertums" (1764) riß mit ihrem Enthusiasmus die Genießenden im Sturm mit sich fort. Als dann auch Goethe in Lehre und Praxis sich zu den Alten geschlagen hatte, war die unbedingte Autorität des antiken Ideals für die moderne Kunsterziehung auf Jahrzehnte entschieden. Dieser unbedingte Sieg der Antike schloß



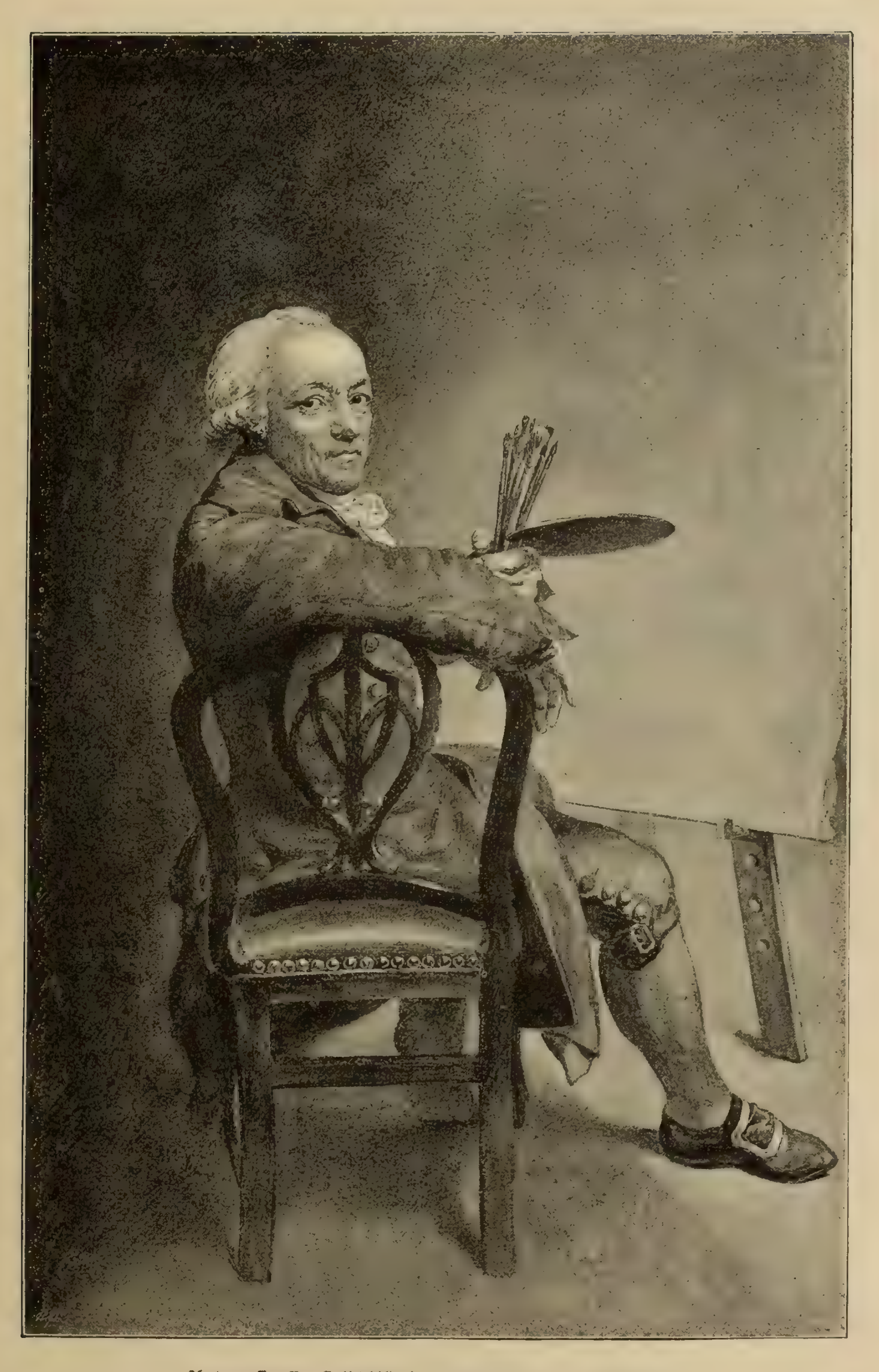
D. Chodowiecki: Aus dem Skizzenbuch seiner polnischen Reise: Chodowiecki malt die Gattin des Czacki. Berlin, Bibliothek der Kunstakademie.

zweifellos schwere Gefahren in sich. Zunächst schon bildete er auf lange ein Hemmnis, daß das Volk im besten Sinne ein inneres Verhältnis zur Kunst gewann. Dazu kommt ein Anderes. Eine Wahrheit, der nichts abzuhandeln ist, bleibt es, daß der Antike nur der Künstler ihr Bestes ablernt, welcher mit der Natur schon auf Du und Du steht. Dann kann sie ihn zu jener „graziosissima grazia", zu jenem „certo che" führen, welches die italienische Kunst — nach der feinen Beobachtung Vasaris — am Beginn des 16. Jahrhunderts, nach einem Jahrhundert heißen Ringens mit der Natur, von der antiken Kunst erhalten hatte. Die antike Kunst lehrt den Schleier der Anmut um die Wahrheit, die immer herb ist, zu legen; so muß man aber eben die Wahrheit, d. h. die Natur schon besitzen, sonst schafft man kaum mehr als Larven des Lebens. Doch trotzdem wie nun einmal die Verhältnisse in Deutschland lagen, war die klassizistische Zucht pädagogisch richtig. Deutschland besaß keinen Mittelpunkt

geistigen und künstlerischen Lebens, von dem aus die Initiative einer noch so starken künstlerischen Kraft bestimmend hätte wirken können. Die bis zum Credo quia absurdum getriebene Verehrung des antiken Formenideals allein konnte den ganz mark- und richtungslosen Eklektizismus bannen, und an Stelle des Virtuosentums — man möchte sagen — gläubige Positivisten der Kunst erziehen. Waren diese einmal da, so war auch die normale Entwickelung der Kunst angebahnt. So ist es kaum zu beklagen, daß die realistische Richtung im 18. Jahrhundert nur wenige Vertreter hatte und auch bald abbrach. Eigentlich ist von allen ihren Vertretern nur Chodowiecki nennenswert und neben ihm einige Bildnismaler und Landschafter. Daniel Chodowiecki aus Danzig (1726—1801) war eigentlich Autodidakt; er studierte weniger in der Akademie als auf der Straße, im Kramladen, im Zimmer. Sein geistiger Gesichtskreis war beschränkt, aber seine Beobachtungsgabe scharf: so wurden seine Handzeichnungen und seine Stiche zu einem guten Spiegel des deutschen Kleinlebens in jener Zeit. Ölbilder hat er nur wenig geschaffen; auch sie geben — wenn auch in koloristisch reizloser Weise — treffliche Bilder aus dem Leben des Kleinbürgers, es sei erinnert an das Blindekuhspiel und den Hahnenschlag in der Berliner Galerie, und die Gesellschaft im Tiergarten im Leipziger Museum. Die ausführlichste Schilderung des Lebens seiner Zeit auf der Straße, im Wirtshause, im Besuchszimmer des Patriziers, in der Villa, auf dem Spaziergang, enthält seine in hundertundacht Handzeichnungen beschriebene Reise nach Danzig (1773) in der Berliner Akademie. Er ist außerordentlich redselig darin und immer sehr ernst, aber es wird nicht schwer, ohne Aufforderung des Künstlers über die breitspurige Würde dieser bezopften gepuderten Männer und über die kokette Grazie der Mädchen und Frauen zu lächeln. Die Zeichnungen sind bald flüchtig auf das Blatt geworfen, bald von feiner, sorgfältiger Ausführung. Von seinen Stichen sind die am anziehendsten, welche unmittelbar dem Leben entlehnte Stoffe behandeln, z. B. Friedrich II. Wachtparade in Potsdam (1777), Ausmarsch der preußischen Armee (1790), der Abschied des Calas von seiner Familie (1767), dann die Blattfolgen Lebenslauf einer Buhlschwester, Lebenslauf eines Lüderlichen, Heiratsanträge, Centifolium Stultorum u. s. w., oder solche, welche Dichtungen illustrieren, die im Leben der Zeit wurzeln, wie jene zu Rousseaus Nouvelle Heloise, Lessings Minna von Barnhelm, Goethes Werther, Hermes' Sophiens Reise; wo er die eigene Zeit verläßt, wie in den Illustrationen zur Geschichte der Kreuzzüge, zu Shakespeare, Ariost, da ist er unzulänglich, weil ihm ohne Anlehnen an die Wirklichkeit Phantasie und Gestaltungskraft versagen. Er ist eine Art Nikolai in der Kunst: an scharfer Beobachtung, aber auch an Nüchternheit der Phantasie diesem vergleichbar.*) Die gleichen Eigenschaften besaß Anton Graff aus Winterthur (1736 bis 1813), seit 1766 an der Akademie in Dresden thätig; nur läßt Graff diesen Mangel nicht fühlen, da er ausschließlich als Bildnismaler thätig war. Er war wie Chodowiecki von jeder Manier frei, schilderte nur in schlichter, kernhafter Art, was er mit seinem scharfen Künstlerauge sah. Seine Technik war immer gediegen, trotzdem er nach eigener Aussage nicht weniger als 1240 Bilder gemalt hat. In der Dresdener

---

*) Von Berlin nach Danzig. Eine Künstlerfahrt im Jahre 1773 von Daniel Chodowiecki. Berlin, Amsler und Ruthardt.



Anton Graff: Selbstbildnis. Dresden, königl. Gemäldegalerie.



Galerie ist er trefflich vertreten; hier befindet sich neben drei Selbstbildnissen in verschiedenem Alter auch das Bild Gellerts. Das Familienbild des Meisters —



Hackert: Landschaft.
Zeichnung; Dresden, kgl. Gemäldegalerie.

seine bedeutendste künstlerische Leistung — bewahrt das herzogliche Schloß zu Sagan.*) Zu dieser Richtung hat sich auch Christian Lebrecht Vogel aus Dresden (1759

*) Richard Muther, Anton Graff. Leipzig, Seemann 1881.

bis 1816) mit dem köstlichen Bildnis seiner beiden kleinen Söhne gesellt. Während er sonst gespreizte Historien und Allegorien malte, hat er hier aus liebevollster Naturbeobachtung heraus geschaffen und die Naivität des Kindeslebens mit aller Frische wiedergegeben. Dazu tritt feiner Geschmack in der Anordnung, leuchtende Färbung und breiter, kräftiger Vortrag.

Chodowiecki fand auf seinem Wege zunächst keine Nachfolger; eigentlich knüpfte erst Menzel, allerdings mit der Gewalt des großen Künstlers, wieder an ihn an. Der leidenschaftliche Ruf nach Natur der Stürmer und Dränger hat in der Malerei kein Echo gefunden, denn selbst da, wo Dichtung und Malerei sich in einem Künstler berührten, wie in Friedrich Müller (geb. zu Kreuznach 1750, starb zu Rom 1825), kam es nur zu Ergebnissen, welche Spukgestalten aus der Welt Michelangelos gleichen. Nur in der Landschaft hat die Naturschwärmerei der Sentimentalen, besonders auf Schweizerboden einige gute Früchte gezeitigt; so hat Salomon Geßner (1730—1787) in seinen Radierungen und Aquarellen (am Besten im Künstlergütli in Zürich vertreten) die anheimelnde reine und echte Naturempfindung seiner Idyllen nicht verleugnet und der begabtere Ludwig Heß (1760—1800) hat solche feine Naturempfindung schon mit liebevollem Studium sowohl der heimischen Schweizernatur als auch der römischen Natur in seinen Landschaften verbunden.*) Ohne Rücksicht dagegen auf jene zarten Empfindungen, welche die Schweizer in ihre Landschaften hineintrugen, hat Hackert die Natur geschildert. Jakob Philipp Hackert (geb. zu Prenzlau 1737, starb zu Florenz 1807), dem das biographische Denkmal, das ihm Goethe setzte, zu einem lastenden Drucke geworden ist, war der eigentliche Vedutenmaler. Er gab von der Natur so viel, als sich auf der Netzhaut seines Auges spiegelte. Die künstlerische Phantasie blieb dabei unthätig, auch für den Reiz einer bestimmten Licht- und Farbenstimmung hatte er keinen Sinn. Er schaute die Landschaft mit so nüchternen Augen an, wie Chodowiecki seine Modelle. Dabei war er wie dieser in der Zeichnung tüchtig und sauber, in der Ausführung der Einzelheiten sorgfältig. Sein Luftton ist oft bewundernswert klar, aber die Färbung im ganzen ist kalt und stumpf. Das Beste, was er schuf, sind die fünf Campagnalandschaften in der Villa Borghese in Rom.

Wie schon gesagt worden ist, die Künstler riß nicht das Losungswort Natur, sondern das Losungswort Antike mit sich fort, griechische Götter und Heroen waren ihnen eine angenehmere Gesellschaft als deutsche Helden der Vergangenheit und Gegenwart und deutsche Bürger im Sonntagsstaat. Raphael Mengs hat die Erkenntnisse, Grundsätze und Idiosynkrasien Winckelmanns mit vollem Bewußtsein zu Leitsternen seiner Kunstübung gemacht, er ist dadurch der eigentliche Begründer des deutschen Klassizismus geworden. Er war ein starkes Talent, wenn auch kein Genie, nicht temperamentsvoll, aber sehr gebildet, ein tüchtiger Zeichner, in der malerischen Technik geradezu noch ein Ausläufer glänzendsten Virtuosentums. Sein Unglück war es, daß die ganze Methode seines Vaters, des sächsischen Hofmalers Israel Mengs, der zugleich sein strenger Lehrer war, ihn immer nur an die großen Meister, nicht an die Natur wies. Was sich da abschauen läßt, das hat sein scharfes Auge, seine

*) Eine jener landschaftlichen Aquarelle von Geßner, ferner eine Landschaft von Heß finden sich in photochromographischer Wiedergabe in den Gedenkblättern zur Feier des hundertjährigen Bestehens der Züricher Künstlergesellschaft. Zürich 1887.



Anton Raphael Mengs: Apollo mit den Musen. Rom, Villa Albani.



geschulte Hand sich angeeignet; Anmut, Strenge, selbst Größe der Formen, nur das Leben fehlt, das diese Formen ausfüllen soll, das Feuer der Charakteristik. Er hatte nicht einmal die künstlerische Sinnlichkeit der Caracci, mit welchen man ihn gerne vergleicht. Überdies ging er auch noch über die Ziele der Caracci hinaus; er stellte auch noch Raphael unter das Maß der Antike und maßregelte ihn wegen des schönen



Raphael Mengs: Selbstbildnis.
Dresden, königliche Gemäldegalerie.

starken Lebens, das seinen römischen Madonnen eigen ist, weil diese, statt von der Antike, von römischen Contadinen abgenommen seien. In seiner Kunstübung hat er allerdings trotz aller Antike sich weder des Einflusses Raphaels, noch des Correggio und Guido Reni ganz erwehren können. Wie Mengs für Winckelmann, so schwärmte Winckelmann für Mengs. Man sieht daraus, wie die trostlose Schönheitslosigkeit deutschen Lebens, die Winckelmann in seiner Jugend voll ausgekostet hatte, ihn zum Fanatiker der schönen Form machte. Als Mengs das Hauptwerk seines Lebens, das

Deckenbild mit Apollo und den Musen in der Villa Albani, 1761 vollendet hatte, schrieb Winckelmann: Ein schöneres Werk ist in allen neueren Zeiten nicht in der Malerei erschienen, selbst Raphael würde den Kopf neigen. Gewiß, die Verhältnisse der Figuren sind tadellos, die Formen schön und edel, die Farbe hat Kraft und Schmelz, das Helldunkel erinnert an Ölmalerei. Aber wo bleibt die Unbefangenheit, die Unmittelbarkeit; Mengs verfügte über seine schöne Gattin als Modell, und vornehme schöne Frauen der römischen Gesellschaft, wie Vittoriaccia, die Tochter der Gräfin Cheroffini, eiferten darnach, ihm für seine Musen dienstbar zu sein; und er hat diese Modelle für gezwungene, wohl studierte Posen benutzt, in den Köpfen aber Erinnerungen an die Antike und an Raphael und Guido Reni verwendet, statt darin die Züge jener schönen Frauen festzuhalten und so dem Bilde Blutwärme zu geben. Und ebenso fehlt dem Ganzen der Komposition der große freie Zusammenklang; diese wohl studierten Posen geben zusammen ein treffliches lebendes Bild, wie es etwa auf Dilettantenbühnen gestellt werden könnte, aber keinen einheitlichen Organismus, wie ihn eben nur die geniale Inspiration zu schaffen vermag. Wer mit der Erinnerung an Raphaels Parnaß vor das Bild tritt, wird am besten merken, wie sich auch in der Komposition, welche scheinbar nur eine Sache guten Geschmacks und akademischer Unterweisung ist, der Unterschied zwischen Genie und Talent fühlbar macht. Die gleichen Vorzüge und Schwächen sind seinen Fresken im Papyruszimmer der Bibliothek des Vatikans und in mehreren Räumen des königlichen Schlosses in Madrid eigen. Ölbilder seiner Hand besitzt die katholische Kirche in Dresden, die dortige Galerie, dann die k. k. Galerie in Wien und die Eremitage in Petersburg, das königl. Schloß in Madrid. Seine technische Herrschaft auch über die Öltechnik wird nur noch übertroffen durch seine Behandlung der Pastellbilder (Malerei mit trockenen farbigen Stiften); zwölf Pastellbildnisse (ein dreizehntes Werk dieser Technik zeigt „Amor seinen Pfeil schleifend"), darunter zwei Selbstbildnisse und das Porträt seines Vaters Israel Mengs, lassen ihn, ganz abgesehen von der feinen technischen Ausführung, als besten Porträtisten seiner Zeit neben Graff erscheinen. Raphael Mengs starb in Rom 1779, erst 51 Jahre alt. Für die klassizistische Richtung ist er nicht bloß in seiner Kunst, sondern auch durch Wort und Schrift eingetreten. Der Ritter d'Azara erzählt, daß vor Werken, wie der Laokoon, der Strom seiner Beredsamkeit sich unerschöpflich ergoß, Casanova erinnerte sich, wie er, während er malte, in göttlichem Enthusiasmus Gedanken über die Kunst diktierte. Daniel Webb hat, durch solche Gedanken angeregt, seinen Versuch über das Schöne in der Malerei geschrieben, und Mengs selbst veröffentlichte seine Gedanken über Schönheit und Geschmack in der Malerei. Kein Wunder, daß seine Auffassung des Klassizismus die Richtung der Akademien auf lange hinaus bestimmte.

Elf Jahre älter als Mengs war Adam Friedrich Oeser (geb. zu Preßburg 1717, gest. als Akademiedirektor zu Leipzig 1799). Er hatte auf Winckelmann gewirkt und dann wirkten dessen Schriften wieder auf ihn zurück. Er war kein starkes künstlerisches Talent, und auch Goethes liebevolle Analyse des Meisters gesteht zu, daß er nie dahin gelangt sei, die Kunst mit vollkommener Technik auszuüben. Sein Hauptwerk war der Leipziger Theatervorhang, dessen Aquarellskizze die Leipziger Stadtbibliothek besitzt. Seine kunstgeschichtliche Bedeutung liegt aber nicht

in seinem Schaffen, sondern in der Lehre und den künstlerischen Anregungen, die er Goethe gab, der dann mächtig in die Kunstbewegung eingriff. Ein jüngerer Vertreter der Richtung des Mengs war Wilhelm Tischbein (geb. zu Hayna 1751, starb zu Eutin 1829). Er hatte in der Art der Virtuosen begonnen, dann Stoffe aus der deutschen Vergangenheit wie Konradin von Schwaben (Galerie in Gotha) behandelt, schließlich aber in Rom sich mit deutscher Gründlichkeit dem Klassizismus zugewandt. In der Spätzeit seines Lebens, auf nordischem Boden, suchte er Fühlung mit der realistischen Richtung (General Bennigsens Einzug in Hamburg am 31. Mai



Wilhelm Tischbein: Goethe auf den Ruinen Roms.
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut.

1814, in der Galerie in Oldenburg), wohl mehr abhängig von dem Auftrag als von seiner künstlerischen Neigung. Seine klassizistischen Bilder sind viel kraftloser und technisch weniger durchgebildet als die von Mengs, so seine Amazone von 1788 in der Galerie zu Oldenburg. Nicht bloß seine interessanteste, sondern auch seine beste Leistung ist sein Goethe in der Campagna im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. Ein Zeugnis des antiquarischen Enthusiasmus des Malers und des Dichters, aber auch eine achtenswerte Kunstleistung. Der Kopf Goethes fesselt durch die Energie, welche dem Blick gegeben; in der Farbe herrscht vollständig ein weißlich grauer Ton, doch ist dabei die Modellierung plastisch, der weiße Mantel in stofflicher Beziehung trefflich behandelt. Nur wie ein Modekleid trug Angelika Kaufmann (geb. 1741 zu Chur, gest. in Rom 1807) das klassizistische Gewand. Sie war eine echte Frauen-

natur, etwas sentimental, etwas nervös, und so hat sie den von ihrem Freunde Winckelmann geforderten reinen Linien und Formen eine liebenswürdige, manchmal kokette, manchmal sentimentale Grazie zu geben gewußt. Feiner weiblicher Takt spricht sich auch in der Anordnung ihrer Bilder aus; die Schwäche der weiblichen Hand zeigt sich nur in der meist flauen Modellierung, in dem energielosen Vortrag; dafür nimmt sie aber das Auge durch sanfte Farbenakkorde, durch duftige Behandlung ein. Sie malte historische, allegorische und einige religöse Bilder, auch Yoriks empfindsamer Reise und Rousseaus Nouvelle Heloise trug sie ihren Tribut ab. Aber weder ihre Rückkehr Hermanns aus der Schlacht im Teutoburger Walde, noch ihre Bestattung des Heldenjünglings Pallas — beide in der k. k. Galerie in Wien — noch Bilder wie „Die verlassene Ariadne" in der k. Galerie in Dresden, halten ihr Andenken lebendig, dies thun nur ihre Bildnisse, besonders ihre weiblichen, ob sie dieselben nun als Sibyllen oder Vestalinnen verkleiden mag. Neben gefälligen, reinen Linien spricht da auch noch eine Anmut mit, die aus der Seele kommt; die Anordnung ist, wie gesagt, immer von feinem Geschmack, und die duftige Behandlung erscheint hier wie ein gesuchtes Ausdrucksmittel zur Verstärkung sensitiven Reizes. Zu ihren besten Leistungen gehören deshalb das Bildnis der hypersensitiven hysterischen Frau von Krüdener mit ihrem Kinde in der Louvresammlung, die als Vestalin und Sibylle kostümierten Frauenbildnisse in der Dresdener Galerie und die Selbstbildnisse der Künstlerin. Von männlichen Bildnissen seien das Winckelmanns (im Künstlergütli in Zürich), das sie auch selbst radierte, und das Goethes im Goethemuseum in Weimar genannt.

Je mehr die von Winckelmanns Buch „Geschichte der Kunst des Altertums" geweckte Begeisterung um sich griff, um so mehr spürte man auch nach den künstlerischen Nährquellen der antiken Künstler selbst. Voß' Übersetzung der Odyssee war 1781, die der Ilias 1793 erschienen; es ist heute schwer nachzuempfinden, wie mächtig diese beiden Bücher auf die künstlerische Phantasie wirkten; erst jetzt wurde das Griechentum inneres Erlebnis. Die stille Größe der Gestalten der antiken Kunst ging den deutschen Künstlern jetzt erst auf, da sie die Helden der Homerischen Dichtung in so einfachen, aber so starken Affekten, in so naiven Zuständen sich ausleben sahen; nun erst verstanden sie auch den Geist jener Formensprache, die Winckelmann wie ein Dichter gepriesen und Mengs wie die Wortzeichen eines fremden Idioms nachgezeichnet hatte. Jakob Asmus Carstens wird mit Recht als der Künstler betrachtet, dessen Klassizismus von der Form zum Geiste der Alten vorschritt. Er wurde in der Jürgener Mühle bei Schleswig 1754 geboren; sein Leben war ein ununterbrochener Kampf mit der Not und mit seiner schwachen Physis. Seine frühe künstlerische Nahrung waren die Bilder des Juriaen Ovens im Dom zu Schleswig; als Lehrling des Küferhandwerks zu Eckernförde hat er sich zuerst an den Schriften Webbs und Mengs' für die klassische Gestaltenwelt begeistert. Endlich (1776) mündig geworden, gehorchte er seinem leidenschaftlichen Triebe zur Kunst und begab sich an die Akademie zu Kopenhagen. Der dortige Antikensaal nahm ihm alles Schwanken über die letzten Ziele seiner Kunst: „es war mir als ob das höchste Wesen, zu dem ich im Dome zu Schleswig oft so innig gebetet hatte, mir hier wirklich erschienen und nun mein Gebet erhört sei." Ganz lebendig aber wurde diese Gestaltenwelt in ihm, als er die Übersetzung der Odyssee von Voß und Geßners Pindar in die Hand bekam. Mit der Akademie geriet er bald in

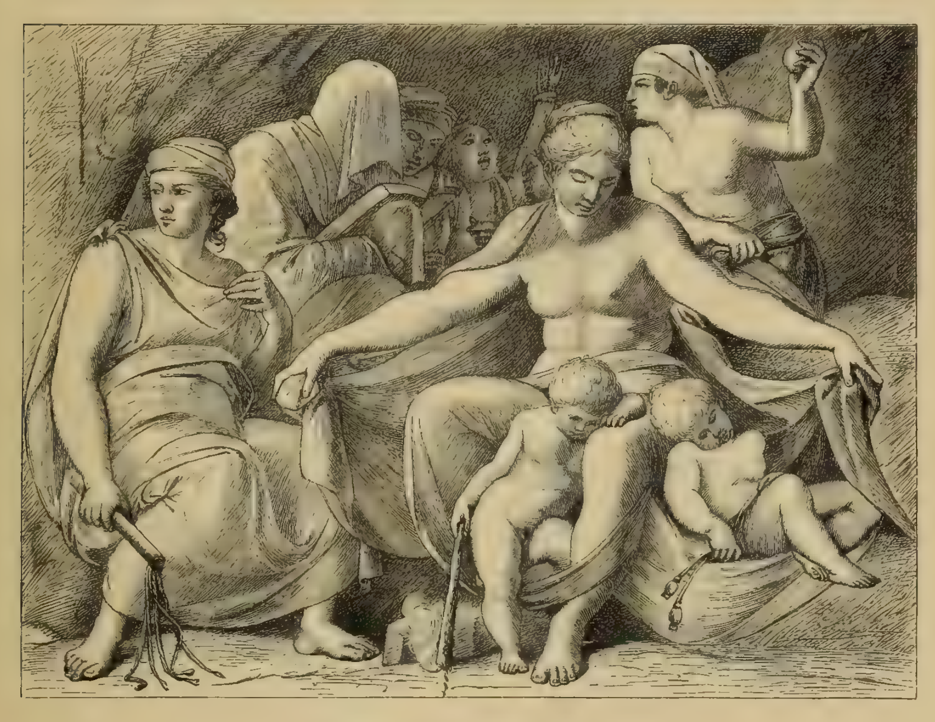


Angelica Kauffmann: Bildnis einer Dame als Vestalin.

Dresden, königl. Gemäldegalerie.



Kampf; seine künstlerische Selbständigkeit konnte dadurch nur gewinnen, aber seine mangelhafte Beherrschung der malerischen Technik hängt mit dieser trotzigen Selbstgenügsamkeit doch zusammen. Eine erste Reise nach Italien konnte er nur bis Mantua ausdehnen, Geldnot zwang ihn dann zur Umkehr. Es folgen zwei schwere Jahre in Lübeck, vier Jahre in Berlin, endlich 1792 ermöglichte ihm ein Stipendium die Romfahrt; sechs Jahre rastlosen Schaffens — trotz fortschreitenden physischen Siechtums — waren ihm dort noch gegönnt. Er starb am 25. Mai 1798. Rom als Hochschule des Künstlers galt auch in Deutschland als Glaubensdogma schon seit den Wanderzügen der Virtuosen. Die Klassizisten und bald auch die Nazarener erhoben



J. A. Carstens: Die Nacht mit ihren Kindern.
Weimar, Großherzogl. Kunstsammlungen.

aus tieferem Grunde Rom zum Mittelpunkt deutscher Kunstbestrebungen. Carstens brachte in der Hauptsache seinen Stil fertig mit nach Rom; als er im April 1795 im Hause des verstorbenen Malers Pompeo Battoni eine Ausstellung von Werken seiner Hand veranstaltete, konnte er nach Deutschland schreiben: „Man gafft und staunt und weiß nicht, wie ich den großen Stil aus Deutschland mit nach Rom bringe, ja wie ich dazu gekommen.“ Nur Raphael und Michelangelo gewannen hier noch Einfluß auf die Durchbildung seiner Komposition. Die Stoffe, die Carstens behandelte, gehörten ihrer großen Mehrheit nach der Antike an, wenn auch Ossian, Milton, Dante, Goethe (Faust in der Hexenküche) bei ihm ein künstlerisches Echo fanden. Der realistischen Malerei hat er nur in der Biesterzeichnung „Die Schlacht bei Roßbach“ (in der Kunstakademie in Berlin) und in der Prozessionsstudie (Bleistiftzeichnung im Museum in

Weimar), dann in einigen Karikaturen einen Zoll dargebracht. Die Allegorie, welche in Winckelmann einen leidenschaftlichen Verteidiger gefunden hatte, wurde auch von Carstens mit Vorliebe gepflegt, ja er scheute da vor den abstraktesten Stoffen nicht zurück. So spotteten die Weimarer Xenienschreiber über seine Allegorie von Raum und Zeit:

„Zeit und Raum hat man wirklich gemalt; es steht zu erwarten,
Daß man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt."

Wie seine künstlerische Sinnlichkeit aber auch solchen Stoffen gegenüber sich behauptete, zeigt am besten sein Karton (Kreidezeichnung mit weiß gehöhten Lichtern) im Museum in Weimar: Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod, zur Linken die Nemesis mit der Geißel, das Schicksal verhüllt, dann nach rückwärts die singenden Parzen. Carstens schafft nicht die Formen der Antike nach, sondern aus dem Innern heraus, das ganz mit dem Geiste des Griechentums erfüllt ist. Nicht in Mengs, in ihm ist die Anschauung Winckelmanns künstlerische That geworden. Seine Gestalten sind voll Lebens, nicht voll individuellen Lebens, sondern voll jenen Lebens, wie es die zum Gattungstypus gesteigerte Einzelexistenz besitzt. Die anatomische Behandlung ist nicht eingehender, als sie es in der klassischen Epoche griechischer Kunst gewesen ist: auch Carstens hat die Anatomie nur am lebenden nackten Modell, nicht am Seziertisch studiert; seine starke Betonung der Muskulatur mag ebenso der Torso des Belvedere wie Michelangelo beeinflußt haben. Öfters machte er sich ein plastisches Modell, bevor er an die Übertragung des Entwurfs auf den Karton ging, wie denn statuarische Posen, reliefartige Behandlung des Ganzen der Komposition für ihn bezeichnend sind. Die Gewandung studierte er an der Gliederpuppe. Der Linienschönheit galt auch sein erstes Augenmerk, aber bei ihm steigert sich die Schönheit meist zur Erhabenheit. Sein Ganymed (Kreidekarton in Weimar), seine Parzen (ebenda), sein Achilles und Priamus (Rötelzeichnung in der Sammlung der Kunstakademie in Berlin), seine Geburt des Lichts (Kreidekarton im Museum zu Weimar), sein Bacchos und Eros (ebenda), seine Vier Elemente (Kopie nach einem verschollenen Ölgemälde in Weimar) sind von jener hinreißenden Schönheit des Umrisses. Wie er aber auch in reicheren Kompositionen diese ausgeglichene Rhythmik der Linien zu wahren wußte, zeigen die Einschiffung des Megapenthes (farbig lasierte Kreidezeichnung im Museum zu Weimar), sein Homer (Bleistiftzeichnung, ebenda), sein Goldenes Zeitalter, in seinen letzten Lebenstagen und schwersten Leiden entstanden, die heiterste Schöpfung, die er hinterlassen und so auch als menschliches Dokument von hoher Bedeutung. Zu dem aus vierundzwanzig Bleistiftzeichnungen bestehenden Cyklus „der Argonautenzug" (im Museum von Kopenhagen) hat er die epische Erzählung, die von da an bei den Klassizisten wie bei den Romantikern eine hervorragende Rolle spielen sollte, für die deutsche Malerei aufs neue begründet. In diesem Cyklus hat sich Carstens auch als hervorragender Landschafter bewährt und ist als solcher der Ausgangspunkt einer ganzen Richtung geworden. Seine Technik war, wie man schon ersehen haben wird, eine ganz einfache; er gab nur Umrißzeichnungen in Bleistift oder Feder, Rötelzeichnungen, Kartons in schwarzer Kreide mit weiß gehöhten Lichtern, nur selten farbig lasiert. Schon diese Mittel legen es nahe, daß seine Wirkung niemals eine auf die Menge gehende sein konnte; volkstümlich konnte er nicht werden,

auch wenn seine Stoffwelt der Phantasie des Volkes vertrauter gewesen wäre. Als Techniker stand Mengs unvergleichlich höher als Carstens; aber Carstens wußte es wohl, um wie viel er sonst Mengs voraus war. Sein spöttisches Wort, man merke es den Bildern des Mengs an, daß er zur Kunst geprügelt worden sei, bezeichnet doch scharf die Grenze zwischen ihm und Mengs. Mengs besaß alles in höchster Vollendung, was in der Malerei lehrbar und lernbar ist; aber der Geist der antiken Kunst wie der Kunst der großen Italiener war ihm stumm geblieben. In Carstens war er lebendig geworden. Die geschichtliche Bedeutung des Carstens hat man überschätzt; als künstlerische Individualität wird er immer sein imponierendes Äußere behalten. Will man ihn zum bloßen Illustrator herabdrücken, so verwischt man das Wesen der Illustration. Es ist etwas anderes, eine Textstelle für das sinnliche Auge zu erläutern und einen aus einer Dichtung geholten Vorwurf mit ganz neuem eigenem Leben zu erfüllen. Wer nennt Shakespeares Romeo und Julia z. B. eine Illustration zu der Novelle des della Porta?*) Man kann in einer Bleistiftskizze mehr Lebensenergie und Monumentalität zeigen als in einem viele Quadratmeter messendem Historienbild. Der größte Nachfolger des Carstens war Thorwaldsen; von Malern, deren Schaffen durch die Anregungen bestimmt war, die sie von Carstens erhielten, sind die beiden Schwaben Wächter und Schick zu nennen, die aber beide größer im Wollen als im Können gewesen sind. Eberhard Wächter (1762—1852) hat unter diesem Zwiespalt am meisten gelitten; seine Werke, z. B. der schlafende Sokrates (bei Baron Marschall in Karlsruhe), Hiob und seine Freunde (im k. Museum in Stuttgart), sind edle Zeugen solchen erfolgarmen Ringens nach großem lebenerfülltem Stil. Gottlieb Schick (1776—1812) hat ein früher Tod vor solcher schmerzlichen Erkenntnis bewahrt. Diese Erkenntnis hätte kommen müssen, wie sein Hauptwerk Apollo unter den Hirten im k. Museum in Stuttgart beweist. Etwas von der Stimmung aus Carstens' goldenem Zeitalter spricht aus diesem Bilde; Komposition und Zeichnung sind rein und edel, sie beweisen, wie ernst der Maler die Antike und Raphael in sich aufgenommen hatte; aber das Ursprüngliche, das tiefe gesunde Atemholen schöpferischer Kraft fehlt dem Bilde und man sagt sich, das alles hätte Mengs ebenso gut dem Künstler geben können, wie Carstens. In Deutschland wurde der würdige Nachfolger des Carstens erst im Todesjahre des Künstlers geboren; es war dies Bonaventura Genelli aus Berlin (die Familie war römischer Herkunft, der Großvater war in Berlin eingewandert), den wie Carstens widrige Schicksale bis zu seinem Tode 1868 verfolgten. Als Zweiundzwanzigjähriger kam er nach Rom; die Verehrung Carstens' war in der Familie Genelli, in der Carstens bei seinem Aufenthalt in Berlin verkehrt hatte, Überlieferung. In Rom fand er Koch, den ergebensten und treuesten Jünger Carstens'. Wie Carstens hat er sich in den Gesängen Homers seine Anschauung des Griechentums geholt. In der Komposition, in den Formen zeigt er seine innige Geistesverwandtschaft mit Carstens, leider teilte er auch dessen Verachtung höher entwickelter malerischer Technik. Als er 1832 den Auftrag erhielt, im Hause des Dr. Härtel in Leipzig ein Zimmer mit Fresken auszustatten, ließ er die begonnene Arbeit im Stich, weil er die Technik zu wenig beherrschte. Erst in seinem Alter erhielt er Gelegenheit, einige seiner Entwürfe in

*) Carstens Werke, herausg. von Herrmann Riegel. 3 Bde. Leipzig, Dürr, 1869—1884.

Öl auszuführen. Er ließ sich in München nieder, ohne aber von Ludwig I., trotz der Hast, mit der dieser neue Kunstschöpfungen ins Leben treten ließ, irgend welchen Auftrag zu erhalten. Brot mußte erworben werden, so warf er sich auf die Illustration und entwarf für den Stich und die Lithographie seine großen cyklischen Kompositionen. Es entstanden die Umrisse zu Homer (1844), die Illustrationen zu Dante (1847—1852), dann aber künstlerische Hauptthaten seines Lebens: Das Leben einer Hexe (1847),*) Das Leben eines Wüstlings**) (1866) und Aus dem Leben eines Künstlers.***) Im Leben einer Hexe ist der Gegensatz zwischen dem romantischen Stoff und der antikisierenden mächtigen Formensprache auf einzelnen Blättern recht fühlbar; in den anderen Folgen drängt sich dies nicht mehr auf. Genelli besitzt die Größe des Carstensschen Stils, dessen Formenadel, die Rhythmik der Linien im Umriß der Komposition; auch dessen Neigung für etwas pathetische Herausarbeitung der Muskulatur teilt er. In der Durcharbeitung der Formen ist er hier und da etwas leerer als Carstens, auch Zufälligkeiten des Modells werden Regel bei ihm (er war eben meist auf seinen eigenen allerdings prächtigen Körper als Modell angewiesen), aber im ganzen übertraf er an künstlerischer Sinnlichkeit sein Vorbild — und eine größere Erfindungskraft hat er nach der erzählenden Seite hin in seinen Stoffen bewährt. Gegen Ende des Aufenthaltes Genellis in München wurde Graf Schack,†) jener große Mäcen, den die Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts nur mit Ehrfurcht nennen wird, auf den Künstler aufmerksam. Er erkannte in ihm „einen jener großen Genien, wie sie so selten im Laufe der Jahrhunderte erscheinen." Zunächst führte Genelli für Schack eine Vision Ezechiels in Aquarell aus, ein Werk, das man ohne Übertreibung neben Raphaels Vision Ezechiels nennen darf, dann vier Entwürfe zu mythologischen Kompositionen in Öl: Der Raub der Europa (1859), Herkules Musagetes und Omphale, die Schlacht zwischen Lykurgos und Bacchus und Bacchus unter den Musen (letzteres im letzten Lebensjahre des Künstlers); daneben noch ein biblisches Motiv „Abraham mit den Engeln" und den Theatervorhang, die formengewaltigste und tiefsinnigste Schöpfung Genellis, deren wesentlicher Inhalt in den Versen ausgesprochen ist:

„Der Leidenschaften wüstes Heer, dem Schoß der alten Nacht entstammt,
Die stille Schar der Tugenden vom Licht geboren, lichtumflammt,
Der Nemesis, des Fatums Walten,
Ihr schauet hier in Traumgestalten."

Die größte koloristische Leistung Genellis ist der Raub der Europa, obgleich man auch hier nicht an die Farbenreize moderner Koloristen sich erinnern darf; in den darauf folgenden Ölbildern hielt er die Färbung noch einfacher, da er meinte, mit seiner Art von Zeichnung vertrage sich die starke Betonung des koloristischen Elementes

---

*) Das Leben einer Hexe. Gestochen von Merz und Gonzenbach. Düsseldorf und Leipzig 1847.

**) Das Leben eines Wüstlings. Lithographiert von G. Koch. Leipzig 1866 (nach der Redaktion des Cyklus im Besitze von Brockhaus in Leipzig).

***) Aus dem Leben eines Künstlers. Gestochen von Burger, Gonzenbach, Merz und Schulz. Leipzig, Dürr.

†) A. F. v. Schack, Meine Gemäldesammlung. Stuttgart, Cotta, 1881; dies Buch muß als eine der wichtigsten Quellen für die Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts betrachtet werden.

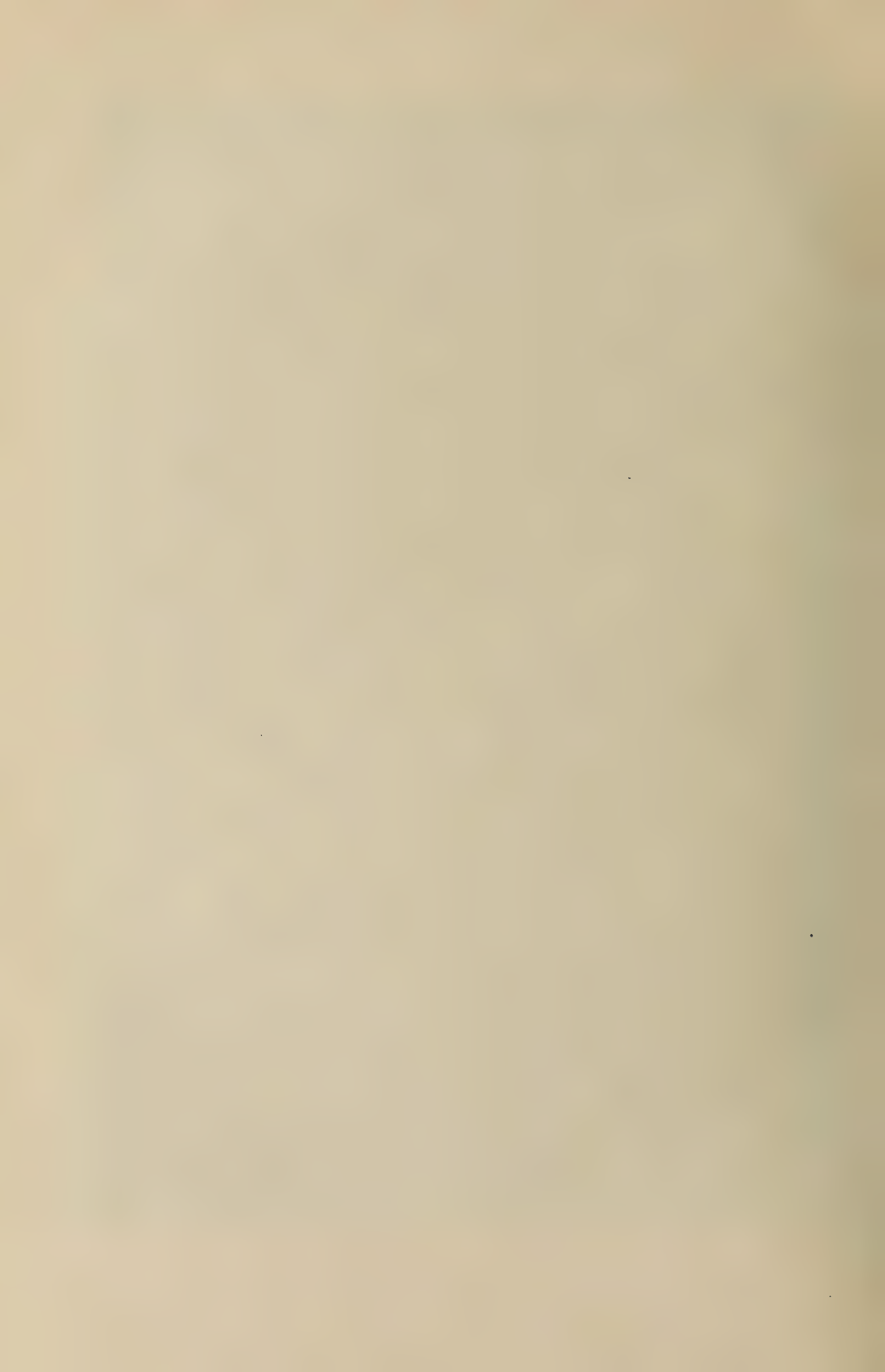


Bonaventura Genelli: Bacchus bei den Musen. München, Galerie Schack.





Johann Karl Koch: Macbeth und die Hexen. Innsbruck, Ferdinandeum.



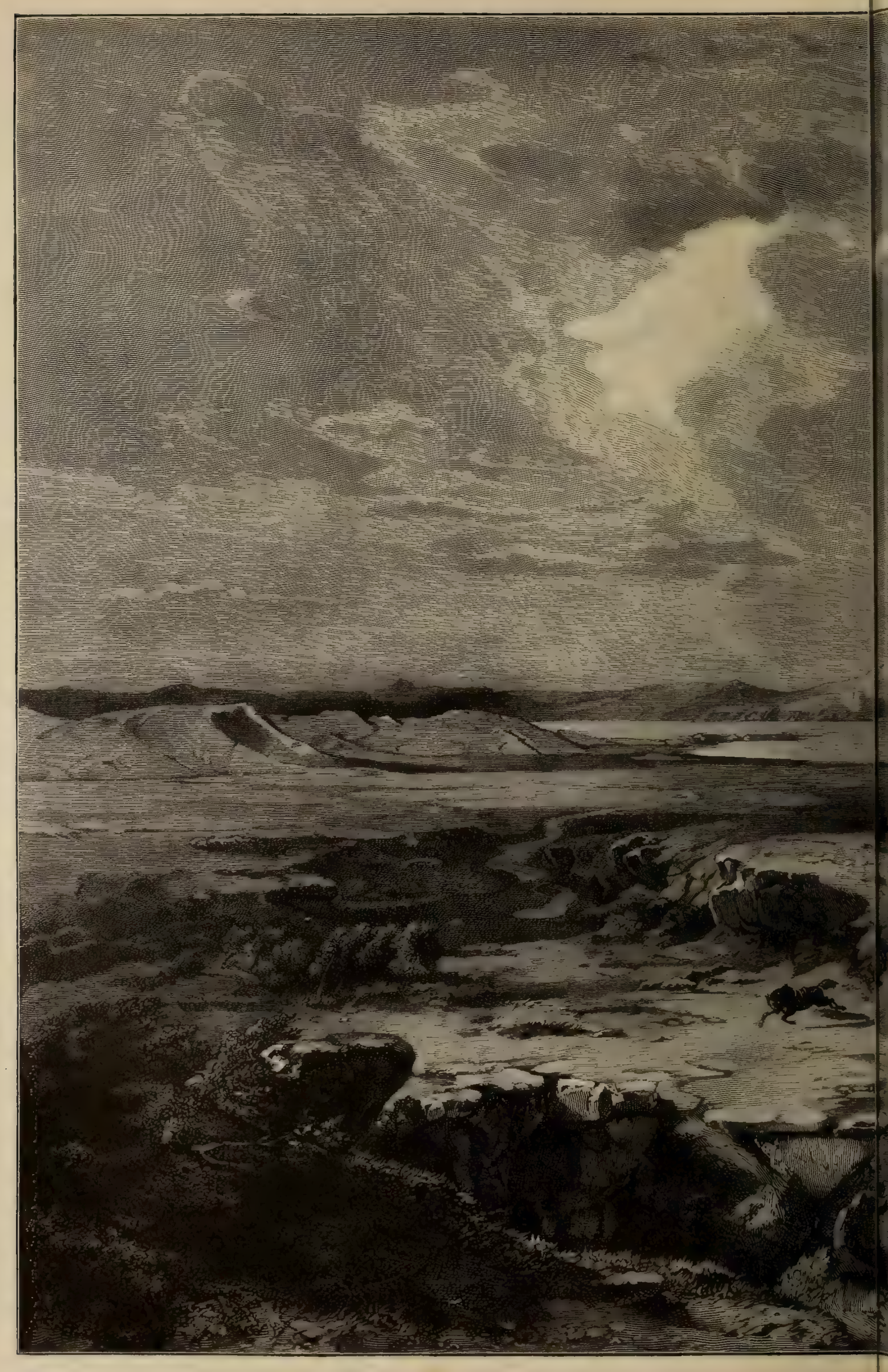
nicht. Abgesehen, daß er nur für sich selber, nicht grundsätzlich recht hat, muß man dem wohlwollenden Urteile Schacks zustimmen, daß er in der Enthaltsamkeit vom koloristischen Reize bei diesen späteren Bildern zu weit gegangen sei, daß sie wenigstens durch eine größere Abtönung von Licht und Schatten gewonnen haben würden. Er hat seinen Ölbildern die milde koloristische Haltung des Fresko gegeben. Einen Seufzer kann man bei der Erinnerung nicht unterdrücken, daß diese große Kraft für die Aufgaben der monumentalen Wandmalerei nicht herangezogen wurde; aber früh hätte dies geschehen müssen, dann wäre Genelli in der Durchbildung der Formen gewachsen, seine technische Entwicklung hätte die Höhe erreicht, die der Höhe der Aufgaben, zu der ihn seine gewaltige Gestaltungskraft trieb, entsprochen haben würde.*)

Nachhaltiger als auf die Geschichtsmalerei erwies sich der Einfluß des Carstens auf die Landschaftsmalerei; denn heute kann es nicht mehr geleugnet werden, daß Koch, welcher als der Ausgangspunkt dieser besonderen Richtung der Landschaftsmalerei gilt, nicht bloß in seinen stilistischen Grundsätzen von Carstens ausging, sondern auch künstlerisch unmittelbar an Carstens anknüpfte, wie dies die landschaftlichen Hintergründe in Carstens' Argonautenzug beweisen. Joseph Koch stammte aus dem Lechthal in Tirol (geb. 1768); in dem Bischof Umgelder von Augsburg fand er einen Gönner, der ihn in die Karlsschule nach Stuttgart brachte. Er blieb dort sechs Jahre (1785—1791), dann entzog er sich dem scharfen Regiment durch die Flucht, verweilte in Straßburg und in der Schweiz und zog dann nach Italien. Im Jahre 1796 kam er in Rom an. Hier schloß er sich mit aller Treue und Hingebung an Carstens an, unter dessen Lehre und Einfluß er der Begründer der stilisierten oder besser gesagt heroischen Landschaft wurde. Das Wesen der heroischen Landschaft liegt darin, daß der Künstler zu gunsten großer charakteristischer Züge alles Nebensächliche zurückdrängt, wie es der altgriechische Epiker gethan hat, oder auch anders gesagt, er löst das Hauptmotiv aus seiner Verkettung und Nebenmotiven heraus. Das Anheimelnde, Idyllische findet in ihr keinen Platz, wie sie denn vorwiegend als das würdige Lokal einer Götter- und Heroenwelt gedacht ist. Die künstlerische Wirkung liegt in der Linie, in der Form, im Bau des Bodens, nicht in der Poesie des Lichtes oder der atmosphärischen Stimmung. Ein solches künstlerisches Nachfühlen der Absichten der Natur setzt die eingehendste Kenntnis der Natur voraus, weshalb auch die großen Meister dieser Richtung am eifrigsten ihre Mappen mit Studien nach der Natur füllten. Wie schon Adam Elsheimer, so haben auch Koch und seine Nachfolger mit ganz besonderer Vorliebe aus dem Sabinergebirge ihre Motive geholt. Die Verschmelzung der Figuren mit der Landschaft ist bei Koch in der Komposition noch nicht von jener organischen Einheit wie bei Preller oder Dreber, wohl aber in der poetischen Stimmung, so besonders in der mit Macbeth und den Hexen (Innsbruck, Ferdinandeum), wo das vom Gewittersturm aufgestörte Meer die Felsenschroffen umtost. In der Öltechnik war auch Koch wenig sicher, freier bewegte er sich im Aquarell. Seine Färbung in den Ölbildern ist hart, reizlos, mit einem Zug zum Bunten, doch die Stärke des Naturgefühls, das gründliche Einzelstudium der Natur, der große Zug in den Formen hebt über diese Schwächen

*) Eine Sammlung von 34 Genellischen Kompositionen (aus seinem 284 Blättern zählenden Nachlaß in der k. k. Akademie in Wien) erschien unter dem Titel Satura 1871 bei Dürr in Leipzig, in Stichen von Merz, Schütz und A. Spieß.

hinweg. Außer der Macbethlandschaft sind Hauptwerke von ihm die Landschaft mit dem Raub des Hylas (eine Redaktion im Städelschen Institut in Frankfurt), das Opfer Noahs im Museum zu Leipzig, die Landschaft aus dem Sabinergebirge in der Neuen Pinakothek in München, die Cascatellen von Tivoli im Besitze des österreichischen Kaiserhauses, der Schmadribachfall im Museum zu Leipzig. Koch hat auch vier Wandbilder in der Villa Massimi aus Dantes Hölle und einige religiöse Bilder gemalt, außerdem gezeichnet, radiert, doch seine dauernde künstlerische und geschichtliche Bedeutung hat er ausschließlich als Landschafter erworben. Er starb in Rom am 12. Januar 1839. Ihre künstlerische Vollendung fand diese Richtung in Rottmann und Preller. Karl Rottmann (geb. zu Handschuchsheim 1798, gest. zu München 1850) hat schon in München durch Dorner (1775—1852) die ersten Anregungen im Sinne der stilisierenden Richtung erhalten, noch stärker aber als dessen Lehre wirkte schon in München Koch auf ihn, von dem er eine Landschaft zu Gesicht bekommen hatte. Es folgte ein zweijähriger Aufenthalt in Italien, dann eine Reise nach Griechenland. Rottmann steht in Auffassung der Landschaft ganz auf dem Boden Kochs; sein Auge kritisiert das Motiv nicht, seine Phantasie löst die großen charakteristischen Linien sofort und ganz naiv aus. Er war selber oft ganz erstaunt, wie anders ein und dasselbe Motiv in seiner als in den Skizzen seiner Genossen aussah. Dazu trat aber noch ein anderes bei ihm: er wies Farbe und Beleuchtung eine größere Rolle zu, als es Koch gethan hatte, zunächst um durch eine bestimmte Beleuchtung den Charakter der Landschaft schärfer hervorzuheben, später, wie in seinen griechischen Landschaften, um die historische Stimmung lauter sprechen zu lassen; selbst ungewöhnliche meteorologische Erscheinungen ließ er sich da zur Erhöhung der Wirkung nicht entgehen. Seine Landschaften aus der Frühzeit, wie die Ansicht des Wunderbergs bei Berchtesgaden, die Partie bei Brannenburg mit der Aussicht gegen das Innthal, die Partie bei Berchtesgaden mit dem Königsee u. s. w. wiesen schon auf die spätere Richtung hin, doch war der lokale Charakter in ihnen noch stärker betont. Ganz auf den Bahnen Kochs zeigten ihn gleich die ersten in und nach Italien entstandenen Landschaften, wie Ischia, die Ansicht des Ätna von Taormina aus, das Alte Syrakus; die Höhe seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit in jener Zeit erreicht er aber doch erst in den achtundzwanzig italienischen Landschaften in den Arkaden des Hofgartens in München, heute allerdings nur mehr ein Schatten früherer Herrlichkeit. Doch unzerstörbar ist der Adel ihrer Linien, die beweisen, wie in Rottmanns Auge jede Formendissonanz unwillkürlich zu harmonischer Schönheit sich auflöste. Die Landschaften Reggio, Palermo, Messina zeigen dies am deutlichsten. Die italienischen Landschaften malte er al fresco; die griechischen Landschaften führte er in Harzfarben auf Cementtafeln aus, die in einem besonderen Saal der Neuen Pinakothek eingelassen wurden. Schon die Technik ließ viel stärkere Licht- und Farbenwirkungen erzielen, als es im Fresko möglich gewesen wäre; wie Rottmann das ausnutzte, wurde schon angedeutet. So ist Brunia bei Gewitterhimmel mit Regenbogen gemalt, Epidaurus bei Sonnenuntergang, der Zeustempel von Ägina bei Mondlicht, Marathon bei Gewittersturm — doch die Klarheit der Formgestaltung gab er dabei nicht auf, und ebensowenig die monumentale Haltung. Von Ölbildern seien genannt die Akropolis von Sikyon und die Ansicht von Korfu in der Neuen Pinakothek, dann die Klippe an dem Ägäischen Meer, die Quelle Kallirrhoë und die Meeresküste im





Karl Rottmann: Marath



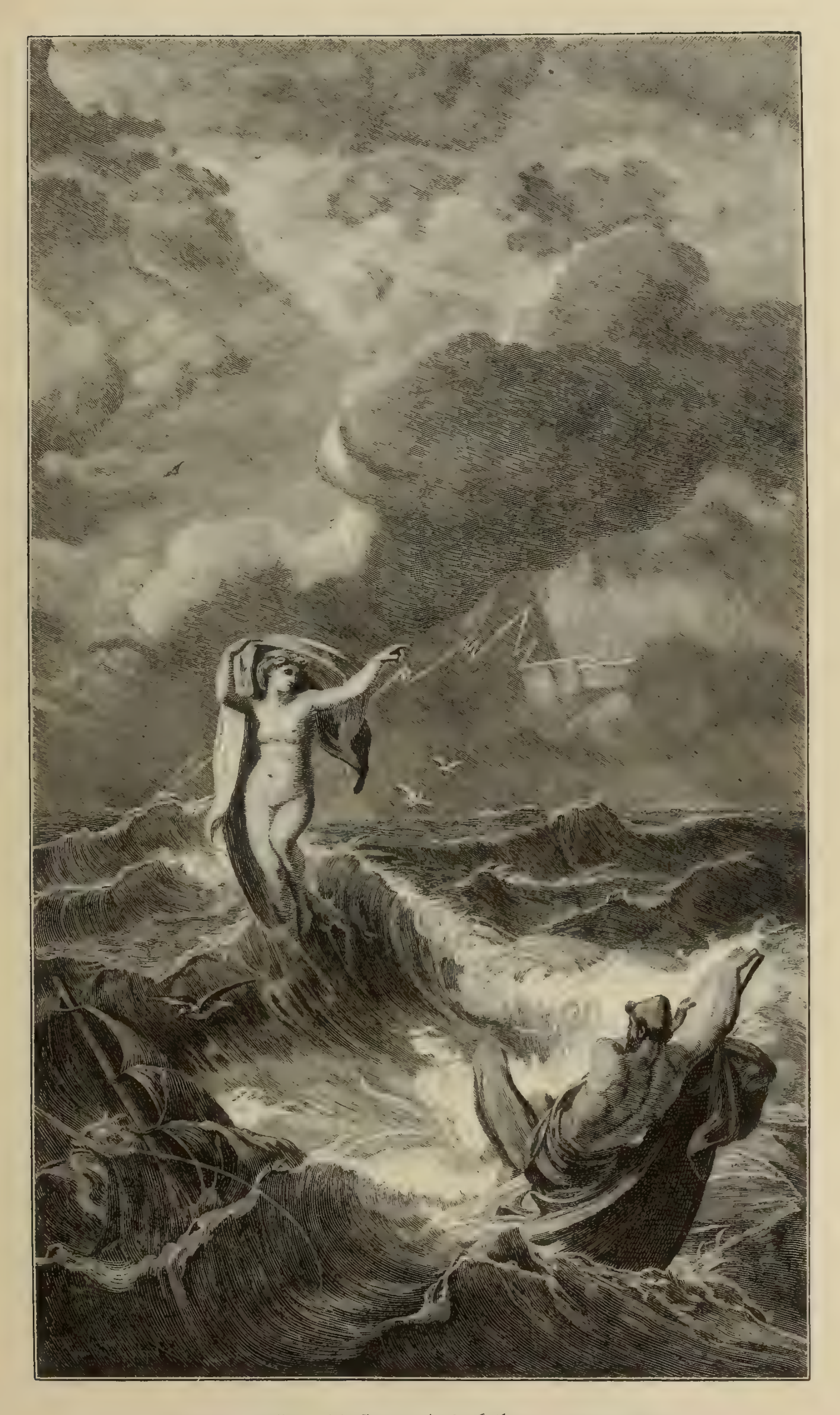
München, Neue Pinakothek.



Sturm in der Galerie Schack in München. An Rottmanns letzte Schaffensperiode knüpfte **Eduard Schleich** an (geb. zu Landshut 1812, gest. zu München 1874); in selbständiger Fortentwicklung hat er dann die eigentliche Stimmungslandschaft geschaffen. Nicht der Bau der Landschaft interessierte ihn, sondern die atmosphärische Stimmung, welche sie umgiebt. Sein Terrain war die oberbayrische Hochebene, der nördliche Abhang der Alpen. Die einfachsten Motive waren ihm die liebsten, denn die ganze Wirkung legte er in Licht und Farbe. Er beobachtete die atmosphärischen Erscheinungen mit unermüdlicher Sorgfalt; die Sonne von dünnem Wolkenschleier verhüllt, das zittrige Licht des Mondes, die wallenden Nebel am Morgen und Abend, die abziehenden Gewitterwolken, das waren die Quellen seiner Licht- und Farbenpoesie, mit der er seine Motive durchsättigte. Ohne Schule zu halten, wurde er so der Begründer der Münchener landschaftlichen Richtung.

Zur höchsten Vollendung und zum reinsten Ausdruck ihrer Absichten wurde die durch Carstens und Koch angebahnte landschaftliche Richtung durch Friedrich Preller geführt. Der Boden, auf dem **Friedrich Preller** aufwuchs, war klassischer Boden (geb. zu Weimar am 25. April 1804, gest. ebenda am 23. April 1878). Goethe hatte ihn darauf gewiesen, wie er seinen Blick immer der Hauptsache zuwenden möge; als Muster empfahl er ihm Poussin und Claude. Schon in Dresden kopierte Preller auch diese mit besonderem Eifer; als er dann nach Rom kam (1828), war es nur selbstverständlich, daß er sich auf das engste an Koch anschloß. Mit Koch die Campagna durchschweifend, füllte er rastlos seine Skizzenbücher, wobei er trotz aller liebevollen Beobachtung aller Einzelheiten die Aufmerksamkeit doch stetig auf die charakteristischen Züge, auf den organischen Zusammenhang in der Natur richtete. Bei einem Ausflug nach Neapel keimte der erste Gedanke in ihm zu dem Hauptwerke seines Lebens, zu den Odysseelandschaften. In die Heimat zurückgekehrt (1831), beschäftigten ihn Zeichenunterricht und Aufträge, die ihn wenig interessierten, aber von 1832 auf 1834 entstand auch der erste Cyklus von Odysseelandschaften für Dr. Härtel in Leipzig und zwar als Wandschmuck in Tempera. Erst nach zwanzig Jahren sollte er daran wieder anknüpfen können. Reisen nach Rügen (1837 und 1838) und Norwegen (1840) gaben ihm Motive für Strand- und Dünenlandschaften, in welchen der Zug zum Wilden und Finstern, welchen Goethe schon früh bemerkt hatte, vollauf sich aussprach. Markige Größe und Kraft, zum Düsteren gesteigerter Ernst ist besonders seinen norwegischen Landschaften, von welchen einige ausgezeichnete das Museum in Weimar besitzt, eigen. Auf Anregung seiner Frau kehrte er endlich 1855 zu seinen Odysseelandschaften zurück; der ursprüngliche Cyklus wuchs von sieben auf sechzehn Kartons an, von welchen vierzehn 1858 auf der Kunstausstellung in München erschienen und den Ruf und Ruhm des Meisters begründeten (diese Kartons in Kohlenzeichnung besitzt die Nationalgalerie in Berlin). Nun folgte der Auftrag des Großherzogs von Weimar, den ganzen Cyklus für einen besonderen Raum des Museums in Weimar zu malen. Durch einen zweijährigen Aufenthalt in Italien (1859—1861) bereitete er sich auf diese Großthat seines Künstlerlebens vor. Die Ausführung geschah in Wachsfarben. Der Weimarer Cyklus ist nicht bloß die künstlerisch reiffste, sie ist auch die vollständigste Gestaltung des Stoffes, da er durch eine Art von Predella bereichert wurde, auf welcher die Ereignisse des Odysseus dargestellt sind. Über Koch hinaus hat Preller

in diesen Odysseebildern die heroische Landschaft nicht bloß durch höhere Linienschönheit, durch größere Kraft und Harmonie der Farbe geführt, er hat auch in der Komposition die reifste Verschmelzung der Landschaft mit den Figuren gegeben. Bei ihm empfindet es auch das Auge, daß diese Gestalten gleichsam Gewächse des Bodens sind, auf dem sie stehen, daß sie allein der Landschaft Leben geben können, und daß allein diese bestimmte Landschaft die einzig mögliche Stätte ihres Existierens ist. Das freilich war nicht Ergebnis verständigen Klügelns, sondern künstlerischer Anschauung. Die Leukothea als Retterin des Odysseus, die wie ein Wasserhuhn aus der Tiefe der sturmbewegten Flut emporfliegt, ist das überzeugendste Beispiel solcher machtvoller Improvisation, die alles echt künstlerische Schaffen im Keime ist. Sie ist noch eins mit dem Element, das sie bewohnt, das sagt uns nicht bloß unsere Phantasie, das fühlt auch unser Auge. Und der gleiche organische Zusammenhang zwischen der Landschaft und ihren Bewohnern ist auch den anderen Gemälden eigen. Die Natur, die geschildert wird, ist von einfacher Größe und Erhabenheit, die würdige Heimstätte für Heroen und Götter. Daß in allen diesen Landschaften die reifste Naturkenntnis, das emsigste Naturstudium sich birgt, braucht kaum gesagt zu werden; noch als Zweiundsiebzigjähriger hat Preller bei seinem letzten Aufenthalt in Rom keinen Tag verstreichen lassen, ohne sein Skizzenbuch mit Studien nach der Natur, besonders im Poussinthale, anzufüllen. Aber wie bei jedem echten Meister verbirgt sich bei ihm die Arbeit und aus der Fülle seiner mit Kraft gepaarten Erfahrung schuf er mit voller Freiheit, nur strenge sich bindend an die ewigen Gesetze, die in jedem Stück Natur zum Ausdruck kommen. Prellers Odyssee ist in Nachbildungen jeglicher Art Gemeingut des Volkes geworden; er hat Homer zu künstlerischer Wirklichkeit auch da gemacht, wohin die Dichtung nie gedrungen wäre. So reichen sich über Jahrtausende hin echte Genien gebend und empfangend die Hand. Von Einzelwerken Prellers der letzten Zeit sei als Hauptbild die Acqua Acetosa bei Rom (1874) genannt, dann sein Cyklus Landschaftszeichnungen zum Buche Ruth. Die Schüler und Nachfolger Prellers sind nicht gering an Zahl; hervorgehoben seien der Sohn des Künstlers Friedrich Preller, Edmund Kanoldt, Karl Hummel. Ausführlicher muß hier nur noch eines Künstlers gedacht werden, welcher die stilisierende Landschaft ganz mit moderner Naturempfindung durchsättigte, das ist Franz Dreber (geb. zu Dresden 1822, gest. zu Rom 1875, wo er sich dauernd niedergelassen hatte). Im Geiste der Klassizisten gab er der Landschaft die Bestimmtheit großer edler Formen, aber er bewahrte dann nicht die Objektivität des Epikers, sondern setzte die Landschaft in rege Beziehung zu seiner Seele. Die Natur ist nicht mehr stumm, kalt, grausam gegenüber den Leiden und Freuden der Menschenbrust, sie strahlt Licht um den freudigen, und hüllt sich in Sturm und Gewitterschauer mit dem gequälten. Es ist der naive Pantheismus des Gemüts, der Quellen und Blumen und Wälder und das Licht als Bruder grüßt, „denn innigst im Innersten gleichen wir uns.“ Man möchte Dreber den Lyriker der stilisierenden Richtung nennen, wie Preller der Epiker und Rottmann der Dramatiker ist. Mit Preller teilt Dreber die Meisterschaft, auch in der Komposition die Figuren mit der Landschaft organisch zu verbinden. Dreber war zu zaghaft in der Arbeitsführung, um ein großer Kolorist zu sein, er lebte auch zu sehr im ganzen, um momentanen Licht- und Farbenwirkungen nachzuspüren; aber lebendig und wahr in Formation



Friedrich Preller: Odysseus und Leukothea. Weimar, Museum.



und Beleuchtung sind immer seine Landschaften, von der Struktur und der Form des Terrains an bis zu dem Gefüge der Äste und Zweige, ja jedes Grashalms. Man fühlt sich deshalb auch in seinen Landschaften zu Hause, ohne ein Motiv in bestimmter Weise als von daher oder dorther entlehnt bezeichnen zu können. Zu seinen Meisterwerken gehört Sappho am Meeresstrand in der Schackschen Galerie, der Odysseus am Meeresufer und eine Tiberlandschaft mit Rosenernte bei Baron Hofmann in der Villa Mattaei in Rom, die Hirschjagd der Diana und ein Herbstmorgen im Sabiner Gebirge in der Berliner Nationalgalerie. Seiner letzten Lebenszeit entstammt eine Prometheusskizze: Wilde zerrissene Felsenlandschaft, rechts das Meer, Wolkenfetzen von gewittergelber Färbung werden vom Sturm durch die Luft gewirbelt — im Mittelgrund wird Prometheus sichtbar, angeschmiedet an den Felsen — über ihm schwebt der Adler. Mehr als sonst wurde hier der epische Gehalt des Mythus ganz in Stimmung umgesetzt, mehr als sonst wurde hier der durch Siechtum gequälte Meister zum Ichpoeten.

Unter dem Stern Goethes war die klassizistische Richtung zu Macht und Ansehen gelangt, aber es war doch erst sehr spät die Anteilnahme für ihre Schöpfungen in den großen Kreisen der Nation wach geworden. Zum Teile in bewußtem Gegensatz dazu erwuchs eine andere Richtung, welche der Antike das Mittelalter, dem Olymp den christlichen Himmel, den Heroen die nationalen Helden entgegenstellte. Sie hing mit der Strömung zusammen, welche in der Litteratur als die romantische, in der Politik als die reaktionäre bezeichnet wird. Das Mittelalter, zu dem man in der Zeit der Erniedrigung und Not den Blick gewandt hatte, um aus der Betrachtung einstiger Größe sich Selbstvertrauen zu holen, sollte wieder lebendig werden in der Organisation des Staates und der Gesellschaft, in Religion und Kunst. Von den Heerführern dieser Strömung wurde das Christentum im wesentlichen als Katholizismus verstanden; so lag der Gedanke nahe, daß echte Kunst des Katholizismus als Nährboden nicht entbehren könne. Danach stand die religiöse Kunst bei der neuen Richtung obenan. Für diese Richtung war dann selbstverständlich auch die mittelalterliche Kunst der Ausgangspunkt. Friedrich Schlegel meinte, der deutsche Künstler habe entweder gar keinen Charakter, oder er muß den Charakter der mittelalterlichen Meister haben, treuherzig, gründlich, genau und tiefsinnig, dabei unschuldig und etwas ungeschickt. Diesem Kunstideal entsprachen natürlich nicht mehr die Meister der italienischen Blütezeit. So konnte man in Schlegels Europa, Januarheft 1803, die berühmt gewordenen Worte lesen: Von dieser neueren Schule, die durch Raphael, Tizian, Correggio, Giulio Romano, Michelangelo vorzüglich bezeichnet wird, ist unstreitig das Verderben der Kunst ursprünglich abzuleiten. Den Akademikern Mengsscher Richtung, welche glaubten zum Künstler erziehen zu können, hielten diese „Christlichen“ das Paradoxon — hier wirklich eine mit einer Verrenkung zur Welt gekommene Wahrheit — entgegen, daß Empfindung und Begeisterung allein die Quellen künstlerischen Schaffens seien. Damit im Zusammenhang lehrten sie auch, daß jede Nachahmung einer fremden Kunstform nicht bloß für die Eigentümlichkeit, sondern auch für die Idealität schädlich sei, aber die fremde Kunstform war für sie nur die Antike, nicht auch die vorraphaelische italienische Kunst, denn um wie viel dürftiger sind die Spuren Dürers — die deutsche Malerei von Dürer begann man eben erst zu entdecken — in dieser „nationalen“ Richtung

zu finden, als die des Perugino, Gozzoli, oder Francia. Selbst auf das Kolorit hatte nur anfänglich der kräftige etwas bunte Ton der van Eycks und Dürer einigen Einfluß; später behaupteten auch hier die präraphaelischen Meister völlig das Feld. Das stand allerdings damit im Zusammenhang, daß auch diese nationale und christliche Richtung in Rom ihren Mittelpunkt hatte; pädagogische Überlieferung, Haß gegen die Akademien, welche in den deutschen Kunststädten noch den Geschmack tyrannisierten, aber auch die ehrfürchtige Autorität des christlichen Caput Mundi wirkten für solche Wahl zusammen. Die Klassizisten hatten das klassische Rom gesucht und die große Natur ringsum, die Nazarener, wie sie bald genannt wurden, das christliche Rom mit seinen weihevollen Erinnerungen. „Wir wünschen und hoffen, daß es einst nicht mehr nötig sein werde, daß der deutsche Künstler nach Rom ziehe; in unserem Lande soll eine Schule sich bilden; aber wie die Sachen jetzt standen, war Rom nötig, nur hier, getrennt von allen einengenden Verhältnissen, konnte die Masse der Künstler entzündet werden, nur hier konnte der Funke der Wahrheit so bald zur Flamme werden, die auch ganz Deutschland bald erwärmen wird," schrieb der junge Julius Schnorr im Jahre 1818 an seine Schwester Ottilie. Es war charakteristisch für die ganze Richtung, daß die Begründer derselben in einem Kloster, S. Isidoro auf dem Pincio, das von Napoleon aufgehoben worden war, gemeinsam hausten. Sie alle hatten nicht bloß die mönchische Scheu vor den Verlockungen der Antike, sondern auch etwas von der mönchs-christlichen Angst vor der Natur. Sie verachteten zwar nicht die Antike, wie ihnen mannigfach vorgeworfen wurde, sie haben auch das Studium des nackten menschlichen Körpers nicht vernachlässigt, aber beides doch nur aus pädagogischen Rücksichten; den Geist der antiken Kunst befehdeten sie so heftig wie die jubelvolle Künstlerfreude am Nackten ihrer klassizistischen Zeitgenossen.*) An der Spitze dieser Richtung steht Friedrich Overbeck aus Lübeck (geb. 1789, starb zu Rom 1869), der von 1806—1810 an der k. k. Akademie in Wien studiert hatte, dann aber wegen einer Demonstration gegen das Mengssche Drillsystem relegiert, mit einigen Genossen die längst ersehnte Romfahrt antrat. Overbeck war eine durch und durch religiöse Natur, auch sein Übertritt zum Katholizismus war ihm Herzenssache; dieser Ernst der Gesinnung, diese aus dem Herzen quellende Religiosität erfüllt auch seine Werke. „Mir ist die Kunst gleichsam eine Harfe, darauf ich allezeit Psalmen möchte ertönen lassen zum Lobe des Herrn," schrieb er in dem Vorwort, das er dem am Abend seines Lebens entstandenen Cyklus „die Sieben Sakramente" vorsetzte. Sein Stoffkreis ist durch die Bibel und Heiligenlegende umgrenzt; seine Empfindungsleiter liegt wesentlich, wie bei Fra Giovanni da Fiesole oder den alten Kölner Meistern, auf der passiven Seite; nicht That und Kampf, sondern Andacht, Ergebung, Leiden schilderte er am ergreifendsten. Wenn er sich zur Polemik und Programmmalerei verstieg, wie in dem Triumph der Religion, in den Künsten (Frankfurt, Städelsches Institut) oder in dem ganz archaistischen Temperabild im Quirinal, worin er die Flucht Pius IX. 1848 als Entrückung Christi aus den Händen seiner Verfolger symbolisierte, wurde er nicht bloß schwerverständlich, sondern auch leblos in der Charakteristik, reizlos in der Komposition.

*) Vergl. einen Brief Overbecks aus Rom vom 21. November 1860 an einen deutschen Verleger bei M. Howitt, Friedrich Overbeck. Deutsche Ausgabe. Freiburg i. Br. 1886. II. S. 344 ff.

Er war zu kindlich, um geistreich, zu friedsam, um polemisch sein zu können. Seine künstlerische Entwicklung war keine reiche. Seine Formensprache wurzelte in den vorraphaelschen italienischen Meistern; doch hat er in manchen seiner Männercharaktere



Overbeck: Vermählung Marias.
Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Raczynski.

sich in günstiger Weise von der machtvollen Typik der Raphaelschen Teppich-Darstellungen bestimmen lassen. In der Komposition verleugnet er nie eine ungewöhnliche Feinheit in der Abwägung der Massen; nur macht ihn seine Scheu vor der Verwirrung öfters etwas leer. Eingehendes Naturstudium giebt sich nicht kund. Die Farbe hat bei ihm

stets jenen hellen blassen Ton, der mehr an das Fresko oder die Miniatur erinnert, als an die Tiefe der Ölbilder. Die Formen sind in scharfem Umriß gezeichnet, ohne Rundung, wie denn die Luftperspektive ebenso wie das Helldunkel völlig vernachlässigt wird. Overbecks Bilder haben alle die Reize, aber auch alle die Schwächen der Werke eines Fra Angelico oder Perugino; Correggio, Andrea del Sarto oder die Venezianer sind aus der Entwicklung gestrichen. Ganz und voll gab er, was er zu geben vermochte in dem Einzug Christi in Jerusalem und in der Klage um den Leichnam Christi — beide in der Marienkirche in Lübeck, im Rosenwunder in Sta. Maria degli Angeli bei Assisi, im Christus auf dem Ölberg im Krankenhaus zu Hamburg, doch auch in manchen anspruchsloseren seiner Werke, wie z. B. in der tief empfundenen Vermählung der Maria von 1836 in der Berliner Nationalgalerie (Sammlung Raczynski). Mehr als durch seine Ölbilder wirkte Overbeck durch seine Zeichnungen, welche er für Stiche, Lithographien, Holzschnitte anfertigte. Von besonders schönen Einzelblättern sei da erwähnt eine Ruhe auf der Flucht von 1819 (gestochen von Ruschewehy), die Auferweckung des Jünglings zu Nain (Lithographie von Kaufmann), die Predigt des Johannes (Lithographie von Winterhalter). In der Spätzeit des Lebens des Künstlers entstanden dann einige Cyklen, welche nicht bloß in allen Schichten des Volkes starke Verbreitung fanden, sondern auch durch den Adel der Zeichnung, die Weihe der Empfindung noch einmal das Auge der Künstler auf diese fast schon verschollene Richtung zurücklenkten. Von diesen seien erwähnt, die Vierzig Zeichnungen zu den Evangelien (gestochen von Keller u. A.), die Passion (in Buntdruck) und als das edelste Werk die „Sieben Sakramente", welche bei ihrer Ausstellung in Brüssel 1866 einen Sturm der Begeisterung erregten. Noch in der Frühzeit seiner Entwicklung hatte Overbeck auch an zwei gemeinsamen Arbeiten der ganzen Richtung teilgenommen, das sind die Fresken der Casa Bartholdi in Rom (jetzt in der Berliner Nationalgalerie) und in der Villa Massimi in Rom, wobei aber Cornelius als „Haupt der römischen Schar" auftrat. Die Fresken der Casa Bartholdi wurden von 1815 bis 1817 ausgeführt, den Stoff hatte die Geschichte des Ägyptischen Joseph geboten. Cornelius malte die Traumdeutung und die Wiedererkennung, Overbeck den Verkauf Josephs und die Sieben mageren Jahre, Schadow das blutige Kleid und die Traumdeutung, Veit die Versuchung Potiphars und die Sieben fetten Jahre. Dieser Cyklus hat eine unbedingte geschichtliche Bedeutung, da er das hervorragenste gemeinsame Denkmal des Stils der Hauptvertreter der Richtung ist; ein bedingtes Interesse dadurch, weil die von Mengs noch glänzend geübte Freskotechnik hier schon aufs neue „entdeckt" werden mußte. Overbecks Anteil zeigt in Auffassung und Formensprache den völlig entwickelten Charakter seines Stils, dazu hat er im Verkauf Josephs die Landschaft mit so anziehendem Reiz ausgestattet wie in keinem späteren Werke. In der Villa Massimi sollte Overbeck (1817) ein Zimmer mit Illustrationen zu Tassos „Befreitem Jerusalem" malen; er führte sein Werk nicht zu Ende, da er doch schon von Anfang an nur mit kaltem Herzen den Ritt in weltliche Abenteuerromantik unternommen hatte. Immerhin hat er in Olinth und Sophronia ein Märchen der Ritterzeit mit der Zartheit des Pinsels Peruginos wieder wahr gemacht und auch in Gildippens Tod eine ihm nicht leicht zuzutrauende Energie und Lebendigkeit der Bewegung bewiesen.

Das einzige Bild in der Casa Bartholdi, in dem ein gewisser sinnlicher Linienwohllaut sich äußerte, waren „Die Sieben fetten Jahre“ von Philipp Veit (geb. 1793 zu Berlin, starb in Mainz 1878). Durch seine Mutter, die Gattin Friedrich Schlegels, hatte er von Jugend an die Ideen der katholisierenden Richtung der Romantik eingesogen; dennoch blieb bei aller Religiosität der Gesinnung ein etwas weltlicherer Zug in ihm, der sich in seiner Formensprache und in seinem etwas kräftigeren, doch dabei harmonischen Kolorit äußerte. Auch die „Religion“ im Braccio Nuovo des Vaticans, sein Deckenbild zum Paradiso Dantes in der Villa Massimi beweisen dies. Mit seiner Übersiedlung nach Frankfurt a. M. (1830) wurde diese Stadt zu einem Stützpunkt der „christlichen“ Richtung, welcher der Künstler mit charaktervoller Treue bis zu seinem Tod ergeben blieb. Aus der großen Zahl der Werke, die hier entstanden, sei das Fresko im Städelschen Institut — Die Einführung des Christentums durch den heiligen Bonifacius in Deutschland, mit den Gestalten der Germania und Italia zur Seite — und der Freskencyklus des Meßchors im Dome zu Mainz (seit 1853) erwähnt, aus seinen Ölbildern aber seine Meisterleistung, „Die beiden Marien am Grabe“, in der Berliner Nationalgalerie (eine kleinere Behandlung dieses Gegenstandes im Stift Neuburg) und die Himmelfahrt Mariens im Frankfurter Dom hervorgehoben. In der Villa Massimi hatte auch Joseph Führich aus Kratzau in Böhmen (geb. 1800, gest. 1876 in Wien) ausgearbeitet. Auch er war ganz in den Anschauungen Schlegels, Novalis', Tiecks emporgewachsen, wie er denn schon vor seiner Romreise fünfzehn Blätter zu Tiecks Genoveva radiert hatte. Von allen Genossen war er dem Overbeck am meisten geistesverwandt; erst in späten Jahren wurde er kriegerisch, trat als unduldsamer Kämpe für seine Richtung ein. Seiner Kunst kam es zu statten, daß er von jeher Dürer mit besonderer Vorliebe studiert hatte. So ist er in der Charakteristik markiger als alle seine Weggenossen; er ist auch ihr bester Erzähler. In Klarheit und Schönheit der Komposition wetteifert er mit Overbeck, doch sind seine Bewegungen lebhafter, natürlicher und seine cyklischen Darstellungen reich an naiven, der Natur abgelauschten Zügen. Von seinen Ölbildern sind Jakob und Rahel, dann der Gang der Maria über das Gebirge — beide in der k. k. Galerie in Wien — mit ihren liebevoll durchgeführten landschaftlichen Gründen Idyllen von einem unvergänglichen Reiz der Unschuld und Naivität. Man vergißt über dem Gesamteindruck, nach den alten italienischen Meistern zu fragen, welche dabei mitgearbeitet haben. Die Färbung ist allerdings auch hier das Schwächste an den Bildern. Von seinen Fresken sind Hauptwerke die Stationen in der Johanneskirche in Wien (1844—1846) und das großartig komponierte Jüngste Gericht in der Altlerchenfelder Kirche in Wien. Den Weg zum Volke hat er mit einzelnen seiner cyklischen Kompositionen gefunden, so besonders im Bethlehemitischen Weg, Er ist auferstanden, in der Legende vom heiligen Wendelin und in dem herrlichsten Werk dieser Art, in der Geschichte vom verlorenen Sohn. Im Jahre 1828 kam auch der achtzehnjährige Eduard Steinle aus Wien nach Rom; durch Kuppelwieser in Wien war er schon auf die christliche Richtung gewiesen worden und so schloß er sich denn in Rom selbstverständlich an Overbeck und Veit an. 1834 kehrte er nach Wien zurück, später ließ er sich in Frankfurt nieder. Er hat ein außerordentlich reiches Lebenswerk hinterlassen († am 19. September 1886), Fresken, Ölbilder, Illustrationen. In seinen Fresken, z. B.

im Münster zu Aachen, im Chore der Dome von Straßburg und Köln, steht er am festesten auf dem Boden der „Nazarener"; weniger in seinen Ölbildern und Illustrationen. Schon seine Stoffwelt ist eine reichere, er hat nicht bloß zur weltlichen Romantik ein intimeres Verhältnis (besonders Clemens Brentano gab ihm wiederholt Motive, so zu seinen „wundervollen" Zeichnungen zu den „Rosenkranz-Romanzen"), sein Interessenkreis geht bis zu Shakespeare hin. Er ist überdies von allen Vertretern der Richtung der größte Kolorist, besonders in weltlichen Darstellungen, wie z. B. in der Loreley, im Türmer, im Violinspieler (alle drei Bilder in der Galerie Schack). Ein leicht weltlicher Zug mischt sich auch in seine legendarischen Darstellungen, von welchen wohl die frischeste köstlichste das Leben der heiligen Euphrosyne (Stich von Ed. Schäffer) ist. Am stärksten in der weltlichen Romantik, dabei aber von kernhafter Männlichkeit, wurzelte Julius Schnorr von Carolsfeld aus Leipzig (geb. 1794, starb zu Dresden 1872). Er hielt in Rom zu den Genossen, ohne aufzuhören Protestant zu sein und ohne seinen Eifer, die Natur, besonders die landschaftliche, zu studieren, einschränken zu lassen. Sein Ariostzimmer in der Villa Massimi hat zwar durchaus nicht den sinnlichen Zauber der Dichtung, die Charakteristik bewegt sich nach Art der mittelalterlichen Künstler in Extremen, aber in den zahlreichen Kampfszenen liegt doch männliche Energie und etwas von dem echten Pathos des Geschichtsmalers. Die Färbung zeigt, daß auch er mit den Schwierigkeiten der Technik kämpfte. In sein rechtes Fahrwasser kam er in München (seit Ende 1827). Seine Nibelungenbilder in den Sälen des Königsbaus, seine Geschichten von Karl d. Gr., Friedrich Barbarossa, Rudolph von Habsburg in den Kaisersälen des Festbaues, zeigen entsprechend der ausgedehnten Zeit ihrer Entstehung — das letzte der Nibelungenbilder, die Überbringung der Nachricht von dem Untergang der Burgunden an den Bischof von Passau wurde erst 1867 vollendet — zwar keine einheitliche künstlerische Haltung, aber sie beweisen doch, daß Schnorr in seiner Zeit der beste Schilderer der deutschen Heldensage gewesen ist. Auch in jenen frühen Bildern, wo er weder in der Färbung noch in der Charakteristik Fühlung mit der realistischen Richtung der Historienmalerei suchte, überrascht er durch die Kraft und die Leidenschaft seiner Kampfszenen und den anmutigen Reiz seiner Frauen. Wie er aber auch bei Frauen die Wildheit der Leidenschaft darzustellen vermag, zeigt seine Krimhilde bei der Leiche Siegfrieds. Mit dem Werke Luther in Worms im Maximilianeum in München (1869) war er dann der herrschenden Münchener Richtung soweit entgegen gekommen, als es in seiner Kraft lag; aber gerade dieser Wetteifer auch in koloristischer Beziehung hat zu Urteilen herausgefordert, welche den Vorzügen des Bildes nach anderer Richtung hin, so der ausdrucksvollen Seelenmalerei, der eingehenden, nach Bildnistreue strebenden Individualisierung der Hauptpersonen, der gründlichen Zeichnung, nicht mehr gerecht wurden. Das Beste der letzten Lebensjahre hat Schnorr in seiner Bibel in Bildern (1860) geschaffen; einige Kampfszenen und einige idyllische Szenen sind geradezu abgerundete Meisterwerke. Das Ganze aber hat mit Recht den Weg ins Volk gefunden, ob dieses nun katholisch oder protestantisch seine religiösen Bedürfnisse bestreite.

Schon wurde Cornelius genannt als der Führer der römischen Schar bei ihren ersten künstlerischen Heldenthaten in Rom, den Fresken der Villa Bartholdi und der Villa Massimi. Alle Genossen in Rom hatten neidlos die überlegene Macht seines

Genies anerkannt und in der That wuchs er hoch hinaus über die ganze Richtung, der er in Rom sich angeschlossen hatte. Er wurde der Wiederbegründer des monumentalen Stils in der deutschen Malerei. Als Cornelius im Herbst 1811 nach Rom kam, war er 28 Jahre alt. Er war in Düsseldorf geboren und da sein Vater dort Akademieinspektor gewesen war, kannte er die Malerwerkstatt von Kindesbeinen an. Trotzdem hatte er keine rechte Lehre erhalten, denn der dortige Akademiedirektor Peter von Langer hatte ihm jedes Talent zum Maler abgesprochen. Nun hatte er schon manches geschaffen, das Beste eine heilige Familie (von 1809 in der städtischen Sammlung in Frankfurt a. M.), in welcher schon des Meisters großartige Linienführung anklingt, und dann sechs Blätter zu Goethes Faust, welchen noch sechs weitere folgen sollten; in diesen hatte er sich an die deutschen Meister, besonders an Dürer, mit Entschiedenheit angeschlossen. Wenner in Frankfurt, der die Zeichnungen in Stich herausgab, hatte die Mittel zur Romfahrt hergegeben. In Rom angekommen, fuhr Cornelius zunächst fort an seinem Faustcyklus zu arbeiten und begann dazu — für ihn charakteristisch — einen Illustrationscyklus zu den Nibelungen. Auch da hielt er zunächst noch an Dürerischer Art „glühend und streng" fest. Er polemisierte auch noch einige Zeit direkt gegen das feine Gift der Verführung, das in Raphael liege, aber dann gingen ihm doch die Augen auf, nicht bloß für Raphael, sondern auch für die Antike. Und nun kamen auch die großen Aufgaben und die Fresken in der Casa Bartholdi und in der Villa Massimi. Kein Zweifel, sein Traum des Pharao und die Wiedererkennung der Brüder sind die freiesten Schöpfungen, Pharao die gewaltigste Gestalt des Cyklus; die Wiedererkennungsszene ist ein psychologisches Drama von zwingender Gewalt. Für die Villa Massimi kam es nur zu vorbereitenden Arbeiten; ein Karton (im Museum zu Leipzig), der Dante mit Beatrice vor Petrus, Paulus und Johannes, dann Adam und

Cornelius: Hekate, Nemesis und Harpokrates.
Originalkarton in Berlin, Nationalgalerie.

Moses, Stephanus und Paulus vorführt, ist schon deshalb von hohem Interesse, weil er Cornelius ganz von Raphael überwältigt zeigt. Das Gleiche gilt von dem damals entstandenen Ölbilde „Die Ruhe auf der Flucht“ in der Galerie Schack in München. Cornelius mußte den Auftrag für die Villa Massimi an Veit übertragen, da er im September 1818 nach Deutschland zurückkehrte, um die Leitung der Düsseldorfer Akademie zu übernehmen und in München, dem Rufe des Kronprinzen Ludwig folgend, seine umfassende künstlerische Thätigkeit zu beginnen. Zunächst sollten zwei Säle und ein kleines Vestibul der Glyptothek mit Fresken ausgestattet werden. Cornelius' Doppelstellung in Düsseldorf und München hatte ein Gutes: er konnte jeder aufkeimenden Kraft gleich die Aufgaben zuweisen, an welchen sie sich erproben und ausreifen konnte. Jeder Saal erhielt einen gedanklich geschlossenen Cyklus. Im Göttersaal nimmt den Mittelpunkt der Decke Eros ein, der das Chaos löst und die vier Elemente, welche durch den Adler, Delphin, Pfau und Cerberus symbolisiert sind, beherrscht. In den anstoßenden Deckenfeldern sind die Jahreszeiten, durch charakteristische Gottheiten personifiziert, vorgeführt. Auf den drei großen Wandflächen sind dann die Reiche des Zeus, des Poseidon und des Hades dargestellt. Im Heroensaal wird der Cyklus mit der Vermählung des Peleus mit der Thetis eröffnet, dann folgen die vier Hauptepisoden aus der Vorgeschichte des trojanischen Kriegs (Urteil des Paris, Hochzeit des Menelaos mit Helena, Flucht der Helena mit Paris, Opfer der Iphigenia), an sie schließt sich ein zweiter Ring von Darstellungen, zum Teil noch aus der Vorgeschichte, zum Teil aber schon aus der Geschichte des Krieges selbst genommen; die großen Wandbilder schildern dann Agamemnons Kampf mit Achill, den Streit um die Leiche des Patroklos und den Untergang Trojas. Im kleinen Vestibul zwischen Göttersaal und Heroensaal befinden sich drei Bilder aus der Prometheusmythe. An straffer Gliederung geht der Cyklus im Göttersaal dem im Heroensaal voraus; tieferer Ideengehalt aber ist selbstverständlich dem ersteren Cyklus eigen, da er den ganzen kosmologischen und theosophischen Inhalt der hellenischen Göttermythen darlegt; dagegen zeigen die Darstellungen im Heroensaal die dramatische Kraft des Meisters in höchster Entwicklung, besonders durch die Kampfszenen geht ein mächtiger Sturm der Leidenschaft. Die Formensprache steht der des Carstens nahe; übrigens sagt man sich, dieser Künstler hat Raphael, Michelangelo und die Antike studiert, aber er spricht doch sein eigenes, für seine bildnerischen Gedanken passendes Idiom. Er hat damit für Deutschland den monumentalen Stil der neuen Geschichtsmalerei eigentlich erst geschaffen, da es Carstens ja nie gegönnt war, über die Skizze oder höchstens den Karton hinaus zu kommen. Diesem neuen monumentalen Stil gegenüber bewährten sich Niebuhrs Worte über Cornelius: „Sein Sinn in der Kunst geht ganz in die Tiefe und auf das Einfältige und Große“. Die malerische Ausführung der Cyklen ist ungleichmäßig, da sie meist den Schülern des Cornelius überlassen war; im ganzen ist die Färbung kräftig, auf einzelnen Bildern des Göttersaals sogar grell und durch den Mangel an Halbschatten unruhig. Größere Harmonie zeigen die Fresken des Heroensaals. Im Jahre 1830 waren die Fresken der Glyptothek vollendet, schon seit 1825 war Cornelius durch die übernommene Direktion der Münchener Akademie ganz an München gefesselt. Noch während er in der Glyptothek arbeitete, entstanden die Kartons für die Fresken der Loggien der Pinakothek, deren Ausführung aber von König

Ludwig Clemens Zimmermann übertragen worden war. Das Vorbild für die künstlerische Gliederung des Stoffes boten Raphaels Loggien im Vatican; die etwas gekünstelte inhaltliche Anordnung gab die Entwicklungsgeschichte der Malerei, so wie sie Cornelius auffaßte. Dann ging Cornelius an die Ausmalung der Ludwigskirche; sein großes Programm wurde auf die Darstellung der Weltschöpfung, Erlösung (Geburt und Kreuzigung) der Evangelisten und des Jüngsten Gerichts herabgemindert. Das Jüngste Gericht ist die letzte Gestaltung des Vorwurfs aus dem Kern des evangelischen Gedankens heraus. Wie Luca Signorelli und Michelangelo aus Dante gewaltige Eingebungen schöpften, so steht auch Cornelius unter der Gewalt von Dantes Phantasie, aber im ganzen haben ihm weder dieser noch Signorelli und Michelangelo die Freiheit seines Gestaltens behindert. Michelangelo ist elementarer, sturmvoller, besonders in der Darstellung des Tribunals, als Cornelius, aber in der Schilderung der Verdammten wetteifert doch Cornelius an Dämonie der Leidenschaft mit den beiden großen italienischen Vorgängern. Hier weist auch seine Charakteristik einen Realismus auf, den er nie wieder erreicht hat. In scharfem Gegensatz dazu steht die ideale Schönheit der Seligen. Beides ist berechtigt; das Jüngste Gericht hat seinen Platz in der christlichen Kirche nicht als Symbol, sondern als drohende Vision unabwendbaren, am Ende der Tage stehenden Geschehens. Der Eindruck wird hier nur wiederum durch die Färbung geschwächt; es fehlt der kräftige Gegensatz von Licht und Schatten, der Gesamtton ist hell, aber matt und das viele Blau des Grundes und das Gelblichrot des Fleisches erzeugen eine unangenehme Einförmigkeit, die durch die Gewandfarben nicht gebessert wird. Cornelius hatte das Jüngste Gericht eigenhändig ausgeführt; das Wort Ludwigs: „Er kann nicht malen," fand ein starkes Echo und verletzte den Meister um so mehr, als er neben sich eine Richtung emporwachsen und begünstigt sah, die eben im Gegensatz zu ihm den Realismus und Colorismus in die Geschichtsmalerei zu tragen suchte. Im Jahre 1840 war das Jüngste Gericht vollendet, 1841 nahm Cornelius in München seine Entlassung und folgte dem Rufe Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin. Hier nun aber war Cornelius erst recht nicht an seiner Stelle; zuerst fehlten würdige Aufträge, und als diese dann gekommen waren, traten immer neue Hindernisse der Ausführung derselben entgegen. Doch schon in den Entwürfen hat Cornelius die Summe seiner ganzen Kraft, Art und Entwicklung gezogen. Friedrich Wilhelm IV. wollte einen neuen Dom und eine daran sich lehnende Begräbnisstätte in der Art des Campo Santo in Pisa errichten. Die Wandbilder für die Hallen des Campo Santo, das Dombild (die Erwartung des Weltgerichts) sollte Cornelius schaffen. Die Entwürfe dazu zeichnete Cornelius 1843 bis 1845 zu großem Teile in Rom, an den Kartons arbeitete er bis zu seinem Tode — am 6. März 1867 — ohne alle zu vollenden. Die Kartons befinden sich in einem besonderen Saal der Nationalgalerie in Berlin, die Entwürfe im Museum in Weimar. In der Aufstellung des Programms, in der geistigen Durchdringung desselben hat Cornelius den Tiefsinn des echten Theosophen und die Gelehrsamkeit des Kirchenlehrers verbunden; in der künstlerischen Kraft den tiefgründigen Inhalt zu gestalten, kann er nur mit Dante verglichen werden. Der Grundgedanke liegt in den Worten: Der Sold der Sünde ist der Tod, die Gnade Gottes aber ist das ewige Leben in Christus unserem Herrn; für seine Erläuterung boten die Evangelien und die

Apokalypse die Quelle. So sollte die erste Wand die Erlösung von der Sünde und deren Folgen vorführen (Christi Geburt, Klage um den Leichnam Christi, Heilung der Gichtbrüchigen, die Ehebrecherin), die zweite die Göttlichkeit Christi, deren Erkenntnis seinem Tode erst die welterlösende Bedeutung giebt (Auferweckung des Jünglings zu Nain, Auferweckung des Lazarus, der auferstandene Christus bei den Jüngern), die dritte die Fortsetzung des Werkes Jesu durch die Jünger (Bekehrung Pauli, Petrus Kranke heilend, Pfingstfest, Martyrium des Stephanus, Philipp den äthiopischen Kämmerer unterweisend), die vierte das Ende des irdischen Lebens der Menschheit (apokalyptische Reiter, gestürztes Babel, Wiederkunft des Heilands, Neues Jerusalem). Lunetten- und Predellenbilder begleiten die Hauptbilder mit Darstellungen typologischen Inhalts, während die Nischen, welche die Hauptbilder trennen, die acht Seligkeiten der Bergpredigt vorführen.*) „Jeder Atemzug bei dieser Arbeit ist mir eine tiefe Seligkeit,“ hatte Cornelius geschrieben. Das fühlt man auch dieser Schöpfung an; nirgend eine Abnahme der gestaltenden Gewalt, überall ein müheloses Wirken heroischer Künstlerkraft. Seit Michelangelo und Rubens ist kein so gestaltungsgewaltiger Künstler mehr erschienen, mindestens nicht auf dem Gebiete des Erhabenen. Die Wucht der Formengebung, die Leidenschaft der Bewegung in den apokalyptischen Reitern erschüttern wie ein Orkan; die acht Seligkeiten sind lauterste Eingebungen einer hohen plastischen Formenschönheit. Solches kann nur ein ganz großer und ganz echter Künstler bieten. Die Kartons werden das Bild des Meisters stets am vollendetsten geben, auch deshalb, weil Cornelius ein sehr schlechter Maler war, sie also nur den großen Künstler enthüllen. Sie werden der Zukunft am lautesten sagen, daß das 19. Jahrhundert in der That einen monumentalen Stil hatte. Sollen sie zu unmittelbarer Nachahmung reizen? Durchaus nicht. Die michelangeleske Richtung lehrt, wozu eine so ganz subjektive Gestaltenwelt bei den Nachfolgern ausartet. Rein persönliche Großthaten werden in jeder Nachahmung zum nichtigen Fastnachtspiel. Nur das werden die Werke des Cornelius auch dem Maler der Zukunft sagen, daß Schaffen nicht bloß Malen, sondern auch Gestalten ist, und daß die Hand des Künstlers auch über den Horizont hinüber greifen darf. In seiner Wirkung auf die Genießenden darf wohl Cornelius jenen zugerechnet werden, welche zeitlos sind; eine Tagesströmung kann ihn allerdings für die Menge aus der Mode bringen, Menschen, die ein wirkliches inneres Verhältnis zur Kunst besitzen, werden auch auf verschütteten Pfaden den Weg zu ihm finden.

Klassizisten und Nazarener hatten mit reinem stolzem Willen und in ihren Hauptvertretern auch mit starker Schöpferkraft die deutsche Kunst im Fluge auf jene Höhe heben wollen, welche erst das Ziel langer und langsamer Entwicklung zu sein pflegt. Die Menge mit starken Banden an das Gewöhnliche gefesselt, konnte ihnen auf diesen Wegen nicht folgen, und den Künstlern selbst stellte sich Unzulänglichkeit des technischen Könnens bei Verwirklichung ihrer Absichten entgegen. Es war Kaulbach, der innerhalb der Richtung des Cornelius selbst nach einem Ausgleich mit dem Tage und dem Tagesgeschmack suchte. Wie es in der Natur der Sache lag, konnte dies nur zu einer Zersetzung des monumentalen Stils des Cornelius führen, denn die halben Zuge-

*) Entwürfe zu den Fresken der Friedhofshalle zu Berlin von Dr. Peter Cornelius. Leipzig, Wigand.



Cornelius: Die Apokalyptischen Reiter.
Berlin, Nationalgalerie.

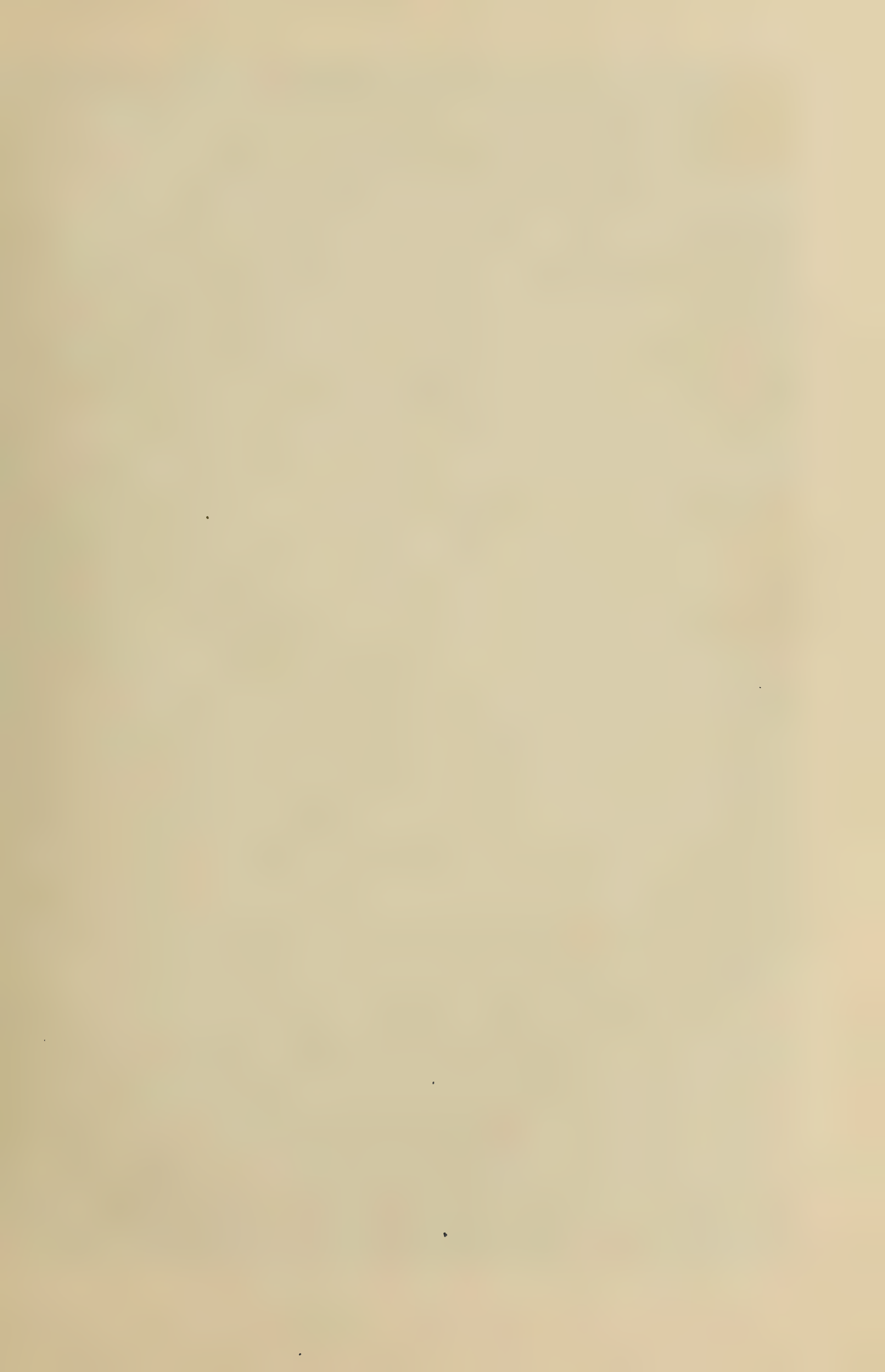
ständnisse an den Realismus und den Kolorismus nahmen ihm seine Wucht und strenge Würde und ließen doch die Allgemeinheit seiner Formenbezeichnung, höchstens mit einer Wendung zum Reizenden, bestehen. Faßt man Kaulbachs ganze künstlerische Persönlichkeit ins Auge, so muß man sagen, er stand innerhalb der Richtung des Cornelius, wie Pilatus im Credo steht. Er stammte aus Arolsen (geb. am 15. Oktober 1806); seine Jugend war an Bitternissen und Demütigungen nicht arm, kein Wunder, daß auch in glücklichen Tagen sein Lächeln nur ein satirisches war. Sechzehnjährig kam er nach Düsseldorf zu Cornelius, von dem er bald zu den Arbeiten in München herangezogen wurde. Als dann Cornelius nach München übersiedelte, folgte ihm auch Kaulbach; er arbeitete im Odeon, in den Arkaden (die allegorischen Figuren der vier bayerischen Flüsse), schuf aber daneben auch Zeichnungen wie das Narrenhaus, in der sein schneidiger Sarkasmus zu vollem Ausdruck kam. Auf dem Gebiete der Monumentalmalerei löste er sich mit der „Hunnenschlacht“ (1834—1837, Karton in brauner Untermalung, Berliner Nationalgalerie, Sammlung Raczynski) von Cornelius ab. Die religiöse Gedankenmalerei wurde hier geschichtliche. Er hat damit das ganze Bildungsphilistertum zum Enthusiasmus hingerissen. Unten ein realer, geschichtlicher Hergang, oben das Überführen desselben ins Geisterreich, doch nicht auf dem Wege der Vision, sondern der Reflexion. Der Geistreiche, Gelehrte wird den Verbindungssteg schon finden; und die Gelehrten und Geistreichen haben deshalb auch diese gemalte Geschichtsphilosophie, die mit wenig Thatsächlichkeit und viel Gedankenrabulisterei auskam, geziemend bewundert. In der „Hunnenschlacht“ ist diese Verbindung eines oberen und unteren Reiches, weil durch die Lage gegeben, allein ungezwungen und darum künstlerisch bewältigt. Die Schlacht ist vorbei, die Leiber der Erschlagenen liegen auf dem Boden, aber die Seelen setzen den Kampf in den Lüften fort, und solche kampfsehnende Heldenseelen ringen sich auch jetzt noch aus den Leibern los und streben zur Höhe empor, womit auch für die Komposition eine ungezwungene Verbindung des Unten mit dem Oben gegeben war. In diesem Werke zeigt auch Kaulbach schon alle Einzelzüge entwickelt, durch welche er der Lieblingsmaler „gebildeter Stände“ geworden ist: den einschmeichelnden Reiz der Linie, welche die einzelne Gruppe, aber auch die ganze Komposition umschreibt, die gedämpfte Sinnlichkeit in der Schaustellung weiblicher Schönheit. In der Charakteristik war er nicht realistischer als Cornelius, er bot so gut wie dieser Typen, doch war Cornelius hierin unvergleichlich reicher, nicht bloß hoheitsvoller, als er; dagegen hatte Kaulbach schon größere Sorge dem Beiwerk, wie z. B. der Gewandung, der Rüstung zugewendet. Es folgte die Zerstörung Jerusalems; der untere Teil voll einzelner schöner Züge vom künstlerischen Standpunkt aus, aber auch vollgepfropft mit so vielen geistreichen Beziehungen und so vieler geschichtlicher Belesenheit, daß damit die der Schrift bedürftige Programmmalerei nun auch für das Fach der Geschichte eingeführt war. Das „zweite Stockwerk“ mit Moses und den Propheten und den mit Geißeln herabfahrenden Engeln ist mit dem ersten nur mehr durch die Klammer geistreicher Überlegung verbunden; eine poetische Forderung dafür liegt nicht mehr vor. Hier hat nun aber auch Kaulbach seinen einstigen Meister durch eine für jene Zeit ungewöhnliche Kraft und Harmonie der Farbe geschlagen. Es folgte das Hauptwerk seines Lebens, die sechs Wandbilder im Treppenhause des Berliner Museums (1847—1863), in welchen

er die sechs Kulturepochen der Entwickelung der Menschheit vorführen wollte. Die Hunnenschlacht und die Zerstörung Jerusalems wurde in den Cyklus aufgenommen, dazu traten der Turmbau zu Babel, die Blüte Griechenlands, die Kreuzfahrer und das Reformationszeitalter. Im Turmbau zu Babel ist die himmlische Erscheinung Gottes mit zwei Engeln ganz zwecklos, da im unteren Teile gar nicht die Sprachenverwirrung, sondern der Druck der Herren auf die Arbeiter als Grund der Empörung und des Fortzugs durch den scharfen Rationalismus des Meisters dargethan ist. In der Blüte Griechenlands müssen die Götter den Olymp und das Meer verlassen, um die ausgebreiteten Kulturerwerbnisse, die sie in ihrem Dasein doch nicht erklären können, anzustaunen. Die Kreuzfahrer begleitet Christus mit seinen Heiligen in den Lüften. Im „Reformationszeitalter" mußte der Künstler auf die himmlische Erscheinung verzichten; er hätte hier auch thatsächlich höchstens die Taube des Geistes brauchen können, da er nichts thut als, unbekümmert um Zeit und Ort, eine Versammlung von Gelehrten, Künstlern, Poeten, Theologen in der Art eines lebenden Bildes zusammenzustellen. Die Komposition mindestens zeigt hier von Kunst keinen Hauch mehr, der Schüler des Cornelius ist hier zum Illustrator der Kulturgeschichte für große Kinder geworden. Die Kinder und Genien der grau in grau gemalten Friesbilder belustigen sich mit Recht über diese Art großsprecherischer Schulweisheit. Mehr Zug und Kraft hatte wieder „die Seeschlacht bei Salamis" (im Maximilianeum in München); im „Nero" (braun in braun gemalt) hat er die Orgiastik des Neronischen Zeitalters in den übertreibenden Farben Suetons wirkungsvoll dem Todesenthusiasmus der ersten Christen entgegengestellt, in dem großen Kohlekarton Peter Arbues die monumentale Kunst zu Haß aufstachelnder Polemik mißbraucht. Der Peter Arbues bedeutet nicht bloß dem Geiste nach, sondern auch der Form nach den Abschluß des Zersetzungsprozesses der Richtung des Cornelius in Kaulbach. Überhaupt, Kaulbach hätte vielmehr ein deutscher Hogarth werden können als ein Fortsetzer der Richtung des Cornelius; Beweis für ersteres sind seine jetzt allerdings fast völlig zerstörten Fresken an der neuen Pinakothek, in welchen er die Entwicklung der modernen Malerei mit so viel Hohn glossierte, seine Illustrationen zu Goethes Reineke Fuchs, seine vier Totentanzzeichnungen (der König von Rom und der Tod, Pius IX. und der Tod, Alexander v. Humboldt, welchem der Tod den Kosmos abnimmt, und ein Mönch und ein evangelischer Pastor, deren Schädel der Tod unter Wehklagen der Nonnen und der schlotternden, von ihren heulenden Kindern umgebenen Predigersfrau aneinander schlägt), dann eine ganze Fülle von Gelegenheitskarikaturen. Aus allen seinen Illustrationen zu Dichtern sei nur die von heiß sinnlicher Glut durchströmte zu Walters von der Vogelweide „Unter den Linden" hervorgehoben. Kaulbach starb am 7. April 1874.

Während in München Kaulbach sich bemühte, die Richtung des Cornelius den großen „gebildeten" Kreisen mundgerecht zu machen, erstand unter dem Nachfolger des Cornelius an der Akademie in Düsseldorf eine Schule, welche mit Findigkeit und Glück nur mehr auf die künstlerischen Interessen der Flachen bedacht nahm und so die Menge für sich gewann. Wilhelm Schadow (geb. zu Berlin 1789 als Sohn des Bildhauers Gottfried Schadow, starb zu Düsseldorf 1862) hatte in Rom, wo er schon 1810 eintraf, sich den Bewohnern von San Isodoro angeschlossen; er hatte auch den Übertritt zum Katholizismus mitgemacht, dann mit Cornelius, Overbeck und Veit in der Casa Bartholdi

gemalt. Seine beiden Fresken, die Vorweisung der blutigen Gewandung und die Traumauslegung, sind allerdings die schwächsten des Cyklus. Er kam dann als Lehrer an die Berliner Akademie, malte elegante Bildnisse und leere Altarbilder und trat dann im November 1826 das Amt des Direktors der Düsseldorfer Akademie an. Als Künstler war er charakterlos, er besaß aber ein tüchtiges pädagogisches Talent. So hatte er schon in Berlin anhängliche Schüler gewonnen und von diesen folgten ihm nach Düsseldorf C. F. Lessing, Julius Hübner, Theodor Hildebrandt, Karl Sohn, Heinrich Mücke, Christian Köhler. Doch alles pädagogische Talent konnte es nicht hindern, daß auch die Marklosigkeit des künstlerischen Charakters des Lehrers in den Leistungen der Schule sich offenbarte. Immermann, welcher mit Schadow in regem Freundschaftsverkehr stand und bei dem die romantischen Neigungen der Schule ja lebhaften Anklang fanden, hat es ausgesprochen, daß die Furcht vor gemalten dummen Streichen der charakteristische Zug der Schule gewesen sei. Der feinsinnige Hotho aber warf es ihr zu, daß ihre moderne Mattheit das Tragische mit dem Tristen, die tiefen Klagen der Menschenbrust mit dem Kläglichen, den Reiz der Süße mit Süßlichem verwechselt und außerdem das Gemachte für Ursprünglichkeit, flache Sentimentalität für Seele der Leidenschaft und wechselseitiges Heben und Tragen für Originalität und Begeisterung halte. Das trifft in der That die Sache; die massenhafte Produktion der Düsseldorfer mußte sich ausschließlich nach dem Geschmack der Menge richten, daher das Schönthun mit rührenden Stimmungen und Empfindungen, daher jene kindelnde spielende Kloster-, Ritter- und Räuberromantik, wie sie in gleicher Weise von nachzügelnden Dutzendschriftstellern dem Publikum geboten wurde. Es ist bezeichnend, daß nun (1829) auch der erste deutsche Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen ins Leben gerufen wurde. Bei solcher Massenproduktion konnte man nicht immer auf eigene Eingebungen warten, und so machte man förmlich Jagd auf Motive aus Dichtungen, die gerade die Anteilnahme des Publikums genossen. Es entstanden Illustrationen im flachsten Sinne des Wortes, die aber doch als selbständige Werke der Malerei in die Welt gingen. Von den Unterschieden in den Mitteln, mit welchen Dichtung und Malerei ihre Wirkungen erzielen, hatte man keine Ahnung; so meinte man die Charaktere der beiden Leonoren Tassos genügend auseinander zu halten, wenn man der einen schwarzes und der anderen blondes Haar gebe. Die Entwicklung der Technik stand im Vordergrund. „Welche Freude herrschte in Jerusalem, wenn der eine oder der andere eine neue Wirkung von neuen Koloristenkünsten fand. So etwas ging gleich durch alle Regionen. Der Historienmaler wie der Landschafter benutzte die gemachte Erfindung. Und so ist denn nicht allein im Stoffe, sondern auch in der Farbengebung jene seltsam kindliche und doch so anziehende (?) Übereinstimmung zur Erscheinung gekommen, welche in jenen Tagen dem deutschen Publikum vortrefflich zusagte.“ *) Doch auch die Farbe geht über matte Effekte, über eine äußerliche Harmonie nicht hinaus, wie denn auch der Vortrag nicht breit und frei, sondern kleinlich ist. „Venetianisch“ haben nur die Düsseldorfer selbst ihre Maltechnik gefunden. Es genügt, auf einige einst besonders gefeierte Werke der älteren Richtung der Schule ge-

*) W. Müller von Königswinter: Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren. Leipzig 1854.





Wilhelm von



...lbach: Nero.



wiesen zu haben. Theodor Hildebrandts (1804—1874) Stoffquellen waren besonders Goethe und Shakespeare; sein bewundertstes Bild war „Die Söhne Eduards“ (Raczynski=



Karl Sohn: Die beiden Leonoren.
Berlin, Nationalgalerie; Sammlung Raczynski.

sammlung der Berliner Nationalgalerie), er hat aber auch schon mit jener Art von sentimentalen Sittenbildern begonnen, die in den Gaben der Kunstvereine eine so

einflußreiche Rolle spielen sollten. Sein „Krieger und sein Kind“ (1832, in der Berliner Nationalgalerie) eröffnete die große Reihe der Bilder mit „des Kriegers Abschied“ und „des Kriegers Wiederkehr“, in welchen der „Künstler“ nicht auf den Kennerblick, sondern nur auf die Sentimentalität des Philisters spekuliert. Noch größere Popularität genoß Karl Sohn (1805—1867), der unter der Flagge großer Dichtungsnamen seine süßlich faden Frauentypen in die Welt gehen ließ, so seine beiden Leonoren, seine Julia, seine Donna Diana, seine Loreley u. s. w. oder seine individualitätslosen Schönheiten auch in ganzer Nacktheit preisgab, wie in der Diana im Bade, im Urteil des Paris, im Raub des Hylas (Berliner Nationalgalerie). Christian Köhler (1809—1861) hatte seine Frauencharaktere mit Vorliebe der Bibel entlehnt, so z. B. in der Findung Mosis (Museum in Königsberg), Hagar mit Ismael (Städt. Sammlung in Düsseldorf), in der Semiramis (Berlin, Nationalgalerie). Heinrich Mücke (geb. 1806) hat Biblisches, Romantisches, Klassisches und Historisches gestaltet; sein populärstes Bild war St. Katharina von Engeln bestattet (Berlin, Nationalgalerie). Das Gleiche gilt von Julius Hübner (1806—1882), von dem das „goldene Zeitalter“ als sein technisch vollkommenstes Bild hervorgehoben sei (Galerie in Dresden, eine Wiederholung in der Berliner Nationalgalerie). Den Versuch, geschichtliches Pathos zum Ausdruck zu bringen, machte Eduard Bendemann (geb. zu Berlin 1811), aber auch bei ihm wird das Tragische zum Tristen; er ist Lyriker, aber kein Dramatiker. Seine bekanntesten Bilder: die trauernden Juden im Exil (1832, im Kölner Museum), sein Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem (1834, im Besitz des deutschen Kaisers), die Wegführung der Kinder Israels in die babylonische Gefangenschaft (1872, Berliner Nationalgalerie), alle drei Variationen eines und desselben Stoffes, beweisen dies. Sinn für Formen- und Frauenschönheit — besonders seine Frauen sind von einschmeichelndem Reiz — eine hohe Stufe der Vollendung in der Zeichnung und malerischen Technik haben neben dem sentimentalen Inhalte den Erfolg dieser Werke begründet. In dem Werke, welches Bendemann am längsten beschäftigte, in den stereochromischen Wandgemälden in zwei Sälen des königl. Schlosses in Dresden, mit geschichtlichen und mythologischen Darstellungen, ist es nur der Kinderfries, der durch Verbindung von Formenschönheit mit frischer, reich sprudelnder Erfindungsgabe dauernd zu fesseln vermag. Das männlichste Talent der Schule war Karl Friedrich Lessing aus Breslau (geb. 1808, starb zu Karlsruhe 1880). Es war wohl etwas von seinem Großonkel Gotthelf Ephraim Lessing in seinem Talent, das ihn in Gegnerschaft zu dem Schwächlichen, Affektierten, Unwahren seiner Schule brachte. Er begann wie seine Genossen mit Illustrationen (Trauerndes Königspaar, Leonore) und Kloster- und Räuberromantik (Klosterhof im Schnee, der Räuber und sein Kind); dann aber führte ihn die Natur aus diesem Gestaltenkreis heraus, im ernsten, strengen Studium der Landschaft fand er den Weg zum Charaktervollen und Markigen. Seine Eifellandschaft in der Berliner Nationalgalerie, welche eine Reihe solcher Landschaftsbilder eröffnete, ist das erste Werk dieser neuen Periode. Scharf und bestimmt aus geologischem Verständnis heraus sind die Formen des Bodens, der schroffen Felsenwände wiedergegeben; Felsengen, niederstürzende Wildbäche, die Einsamkeit des Bergwaldes schilderte er mit besonderer Vorliebe; den ernsten Eindruck erhöhte er dann oft noch dadurch, daß er jene Landschaften in Gewitterstimmung vorführte. In der Staffierung griff er gerne in den Gestalten-

kreis seiner Düsseldorfer Jugend zurück: Ritter, Lanzknechte, Räuber brachte er mit Vorliebe an. Der männliche Realismus seiner Landschaftsschilderung, der doch nichts mit der Vedutenmalerei zu thun hatte, kam auch seinen Historienbildern zu gute. Schon seine Kreuzfahrer atmen geschichtliche Stimmung (Karlsruhe, Kunsthalle); und durch seine Hußbilder (Hussitenpredigt 1836, Huß vor dem Konzil 1847, Huß auf dem Scheiterhaufen 1850) hat er die Leistungen der realistischen Geschichtsmalerei Münchens sicher übertroffen. Da ist dramatische Spannung, frisch gestaltende Charakteristik, und selbst ein Schein von Leidenschaft. Seine Disputation Luthers mit Eck 1867, sein Heinrich V. vor dem Kloster Prüfening 1844 sind dagegen schon etwas Kostümmaskerade. Die Lessingsche Richtung in der Landschaft wirkte heilvoll auf die Düsseldorfer Schule zurück. Zunächst wurde Joh. Wilh. Schirmer aus Jülich (1807—1863) von ihm angeregt; nur hat dieser auf die Stimmung, die sich auch im Ton der Farbe ausdrückt, ein stärkeres Gewicht gelegt. Dann allerdings machte eine Reise nach Italien den Künstler der realistischen Richtung abwendig. Seine 26 in Kohle gezeichneten Landschaften in der Düsseldorfer Kunsthalle (mit biblischer Staffierung), seine vier Öllandschaften mit der Geschichte des barmherzigen Samariters in der Kunsthalle in Karlsruhe, dann die zwölf Landschaften mit der Geschichte Abrahams in der Berliner Nationalgalerie sind die Hauptdenkmäler aus seiner zweiten — stilisierenden — Periode. Er wurde der Ausgangspunkt einer glänzenden Landschafterschule in Düsseldorf, deren gefeiertste Vertreter Andreas Achenbach (geb. 1815) und Oswald Achenbach (geb. 1827) geworden sind. Andreas Achenbach hat die glänzende Technik Schirmers zu geräuschvoller Effektmalerei gesteigert, doch vertragen die von ihm gewählten Motive — seine Welt sind die nordischen Küsten — diese äußerste Steigerung technischer Mittel; Oswald Achenbach hat, im Gegensatz zu den Klassizisten, statt der Formen der italienischen Landschaft, deren Licht- und Luftphänomene zum Gegenstand seines Studiums und zum Ausgangspunkt seiner lauten Wirkungen gemacht.

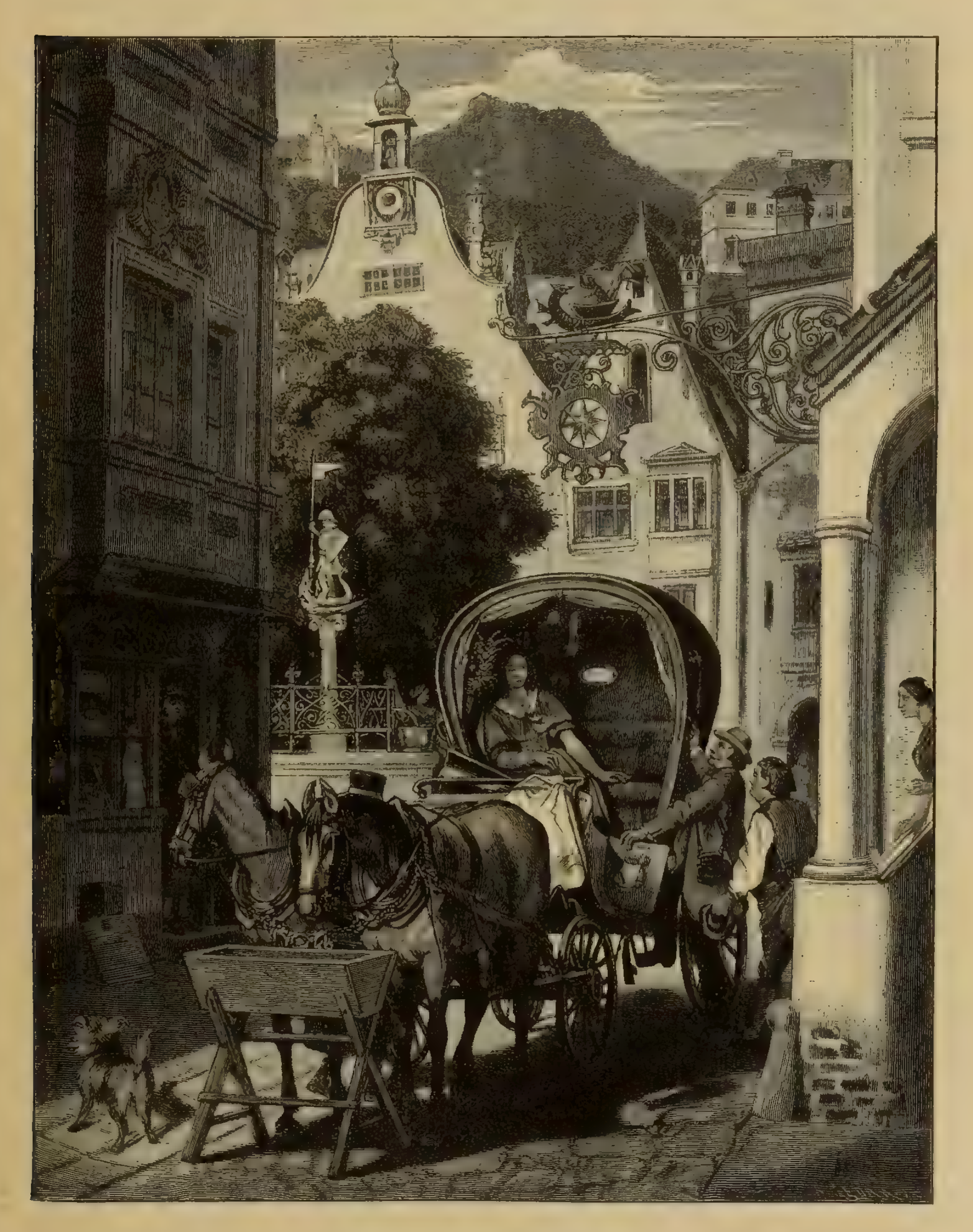
Wenn Lessing durch seine knorrige Männlichkeit die fade Gefühlsromantik und kokette Sentimentalität der Schule überwunden hatte, so fehlten namentlich unter den jüngeren Vertretern derselben nicht ganz jene, welche sich entweder durch fröhliche Laune oder durch tiefere Auffassung des wahrhaft Volkstümlichen über den Bannkreis der Schule erhoben. So ist Adolph Schrödter aus Schwedt (geb. 1805, starb zu Karlsruhe 1875) als Satiriker der Sentimentalität und Romantik seiner Genossen zu Leibe gegangen (Die trauernden Lohgerber verspotten Bendemanns trauernde Juden im Exil) und er hat dann in Bildern wie die Rheinweinprobe (Berliner Nationalgalerie) oder in dem von ihm auf Stein gezeichneten Arabeskenfries die fröhlichen Wirkungen des Weins mit echtem Humor geschildert. Seine „Illustration“ ging die gleichen Wege. Der Don Quichotte, die lustigen Weiber von Windsor haben keinen besseren Dolmetsch als ihn gefunden. Neben Schrödter ist Joh. Peter Hasenclever (1810—1853) zu nennen, dessen erste Bilder an Kortums Jobsiade sich anlehnen. Das ernste realistische Sittenbild, in welchem die Stimmung anklingt, die das Jahr 1848 vorbereiten half, fand in Karl Hübner (1814—1879) einen allerdings von Zahmheit und Sentimentalität nicht freien Pfleger. Solche Bilder sind die Schlesischen Weber (1845) das Jagdrecht, die Auswanderer (1846), die Pfändung (1847). Auch das Bauernleben, selbst mit Betonung bestimmter provinzieller Eigenart, fand

schon einige Schilderer; so hat Jakob Becker aus Worms (1810—1872) die Bauern des Westerwaldes, Rudolf Jordan aus Berlin (1810—1887) die Bewohner der Nordseestrande mit besonderer Vorliebe in seinen Bildern vorgeführt. Auch Eduard Meyerheim aus Danzig (1808—1879), wenngleich aus der Berliner Akademie hervorgegangen, gehört hierher; er hat besonders die Bauern in Thüringen, Hessen, im Harz und das Kleinbürgertum zum Gegenstande liebevollen Studiums gemacht. Diese Richtung hat dann in der jüngeren Generation wahre Einkehr in das Volkstum gehalten. In äußerlichem Zusammenhang mit der Düsseldorfer Schule steht auch noch Alfred Rethel aus Aachen (geb. 1816, starb 1859, nachdem schon sieben Jahre sein Geist umnachtet war). Von der Düsseldorfer Akademie wandte sich Rethel zu Veit nach Frankfurt, wo ihm das seiner Art Zusagende in höherem Maße geboten wurde. Als Vierundzwanzigjähriger erhielt er den Auftrag, den Krönungssaal im Rathause zu Aachen mit Fresken aus dem Leben Karls d. Gr. auszustatten. Von den Entwürfen, die er sämtlich anfertigte, hat er nur vier eigenhändig ausführen können. (Sieg über die Sarazenen bei Cordova, Einzug in Pavia, Zerstörung der Irmensäule, Eröffnung der Gruft Karls durch Otto III.) Mit Cornelius wetteifert Rethel an großer Formenauffassung, doch ist er eingehender in der Formenbehandlung; seine Charakteristik ist markig, herb, ganz ins Große gehend. In der Komposition ist er lebendig bei aller Geschlossenheit. Welche Leidenschaft und Kraft der Bewegung ihm eigen sein kann, zeigt am besten der Sieg bei Cordova mit der gewaltigen Reckengestalt Karls als Mittelpunkt. Um Haupteslänge überragt da Rethel noch Lessing; Lessings Komposition der Geschichtsbilder ist Ergebnis verständiger Überlegung, bei Rethel Schöpfung der Phantasie. Die von Joseph Kehren nach Rethels Entwürfen ausgeführten Fresken sind kräftiger in der Farbe, aber sie haben den großen Zug in der Charakteristik verloren. Diesen Fresken stehen würdig zur Seite die Zeichnungen, welche Hannibals Zug über die Alpen schildern.*) Im Jahre 1848 zeichnete er seinen Totentanz, so ursprünglich wie die Todesdarstellungen Holbeins oder Baldungs, und darum gleich ergreifend. Mit welcher Anteilnahme er überhaupt die Kämpfe der Zeit verfolgte, zeigt ein Blatt von ihm, welches einen Bischof vorführt, der an der einen Hand einen Feldarbeiter, an der anderen einen Lanzknecht führt; darüber erscheint Gott Vater, und ein Engel mit einem Schriftband, auf dem zu lesen steht: Liebet euch untereinander.

Die Fühlung mit dem Volke, welche Kaulbach auf seine Weise und die Düsseldorfer Schule auf ihre Weise suchte, war keine Einkehr in das Volkstum, sondern nur das Eingehen auf bestimmte Gedankenkreise und Empfindungen der Menge. Mit den bleibenden Interessen und Empfindungen der Volksseele hatten sie nichts zu thun, daher auch ihre Wirkung mit dem Tage verging. Den wirklichen Weg zum Herzen des Volkes hat eine andere Gruppe von Künstlern gefunden, die bei aller Verschiedenheit in der Naturaufführung doch das Gemeinsame haben, daß sie mit gleicher Sicherheit die Gemütsinteressen des Volkes, die Lieblingsgestalten seiner Phan-

*) Bildercyklus aus dem Leben Karls d. G., gezeichnet nach den Wandgemälden von Bauer und Kehren. In Holz geschnitten von Brend'amour. Leipzig, 1870. Hannibals Zug über die Alpen von A. Bürkner auf Holz gezeichnet im Verlag der Gesellschaft für vervielf. Kunst. Auch ein Totentanz. Auf Holz gezeichnet von Brückner in Leipzig, 1848.

tasie erkennen und für die künstlerische Gestaltung derselben sich gerne der einfachsten Mittel bedienen. Die Hauptvertreter dieser Gruppe sind Moritz Schwind,



Moritz Schwind: Die Hochzeitsreise.
München, Galerie Schack.

Ludwig Richter und Adolf Menzel, welcher letztere in der zweiten Periode seines Schaffens dem Volke auch auf die Stätte seiner Arbeit folgte.

Moritz Schwind war Wiener (geb. am 21. Januar 1804, starb zu München am

8. Februar 1871), in Wien besuchte er auch die Akademie, ohne daß diese auf ihn viel Einfluß gewann. Später hat Cornelius auf ihn gewirkt, doch die Richtung seiner Phantasie lag in seinem Blute, sie war die gleiche wie bei seinen Landsleuten Raimund oder Schubert. Es war das deutsche Märchen, das er für die Malerei entdeckt hat, wie Raimund für das Drama. Was die Großmutter erzählt, das war sein Stoffkreis und so war er auch am erfolgreichsten, wenn seine Technik ihm gestattete, den schlichtesten Ton anzuschlagen, also im Aquarell und höchstens noch im kleinen Ölbild. Im Wandbilde mußte ihm der Stoff besonders zusagen, wenn er eine ganz reine harmonische, der Höhe seiner Begabung entsprechende Wirkung erzielen sollte. So sind von seinen Wandbildercyklen (das Tieckzimmer und der Figurenfries im Habsburgersaal in der neuen Residenz in München, die Fresken in der Kunsthalle und im Sitzungssaal der ersten Ständekammer in Karlsruhe, die Wandgemälde im Schloß Hohenschwangau) das Leben der heil. Elisabeth auf der Wartburg und die Opernbilder in der Loggia und im Foyer des Wiener Opernhauses mit Recht die gefeiertsten geworden. Von seinen Ölbildern befinden sich nicht bloß die meisten (34), sondern auch die anmutigsten in der Galerie Schack in München. Der Rübezahl, Wieland der Schmied, der Graf von Gleichen, der heil. Wolfgang, den der Teufel beim Kirchenbau stört, sind köstlich in ihrer Verbindung von naiver Romantik und anheimelndem Wirklichkeitssinn. Und in der Hochzeitsreise ist wieder die ganze Wirklichkeit in die Poesie reinster Romantik gehoben. Die Farbe bei allen diesen Bildern ist bei aller Schlichtheit doch so ganz von dem Zauber der Stimmung durchtränkt, daß man sie als den angemessensten malerischen Ausdruck seiner Motive betrachten muß. Wie er aber mit seinen bescheidenen koloristischen Mitteln auch da die schönsten Erfolge zu erzielen wußte, wo scheinbar nur eine sehr geräuschvolle Technik auskäme, beweist die „Jungfrau", ebenfalls in der Galerie Schack. Schon in diesen Ölbildern zeigt sich Schwind vertraut mit allen Stimmen der Natur, erwies er sich ebenso sehr als Meister des Lieblichen, wie des Phantastischen, des Lyrischen, wie des Dramatischen. Alle diese Züge seiner künstlerischen Individualität haben ihren höchsten Ausdruck in seinen Märchencyklen, die er in Aquarell ausführte, gefunden: Von dem Aschenbrödel (1855), Von den sieben Raben (1857) und Von der schönen Melusine (1870). Auf dem einleitenden Blatt des Märchens „von den sieben Raben" (Aquarelle im Museum zu Weimar) sitzt neben der Ahne als Märchenerzählerin ein Genius mit dem Stern über dem Haupt; unter den Lauschenden aber befindet sich der Künstler mit seiner Familie. Er hat in der That die Weisheit des Märchens ganz in lautere Poesie aufgelöst. So schrieb denn auch Cornelius gelegentlich der „Sieben Raben" an den Meister: „Bei Wahrheit, Natur und Leben atmet alles Anmut und Seele." Welcher Zauber der Waldeinsamkeit und keuschester Stimmung liegt auf dem Blatt, wo der Ritter das brave schöne Mädchen in der Höhlung eines Baumes erschaut, das ganz nackt, nur mit ihrem goldenen Haar bekleidet, emsig an den sieben Hemden spinnt, um die sieben Brüder zu erlösen; und welche dramatische Kraft der Sprache in der Schilderung des Staunens und Entsetzens, da die neugeborenen Zwillinge als Raben davonfliegen, und welche erschütternde Gewalt der Schilderung in den Szenen des Richtspruches und der Fortführung der als Zauberin Verdammten zum Richtplatz — und dann der reine Jubel der Schlußszene, da alles gut endet! Märchen noch so wunderbar, Dichterkünste machen's wahr, nur hat es der Maler noch schwieriger

als der Dichter, da er an das sinnliche Auge zuerst sich wendet; und doch glauben wir Schwind seine Märchen auf das Wort. Seine „Kunst“ liegt zuerst in seiner Gestaltungskraft, aber dann auch in der wunderlichen Weise, in der er ideale Schönheit und derbe Charakteristik zu verbinden weiß, daß alles so lebenswahr und doch so ganz anders erscheint, wie es eben die Art des Märchens ist. Auch die Natur macht sein Zauberstab lebendig; das Helldunkel des Waldes, der heitere Sonnenschein, das sanfte Mondlicht mischen ihre Sprache in die der Ereignisse. Mit der Kraft einer echten Dichtung wirkt auch die schöne Melusine (die Aquarelle in der k. k. Galerie in Wien); doch ergreift sie noch mehr als das Märchen von den sieben Raben, weil Anfang und Ende zusammenklingen, und das Menschenleben als ein in Glück und Leid hastig vorüberrauschender Traum, in ergreifender Einfalt vorgeführt ist. Wann sollen diese Schöpfungen veralten, die in der einfachen Sprache, wie es die Schönheit ist, Märchen erzählen, die jedes neue junge Leben als Wahrheiten glaubt, und das Alter als Wahrheit träumt und wünscht?

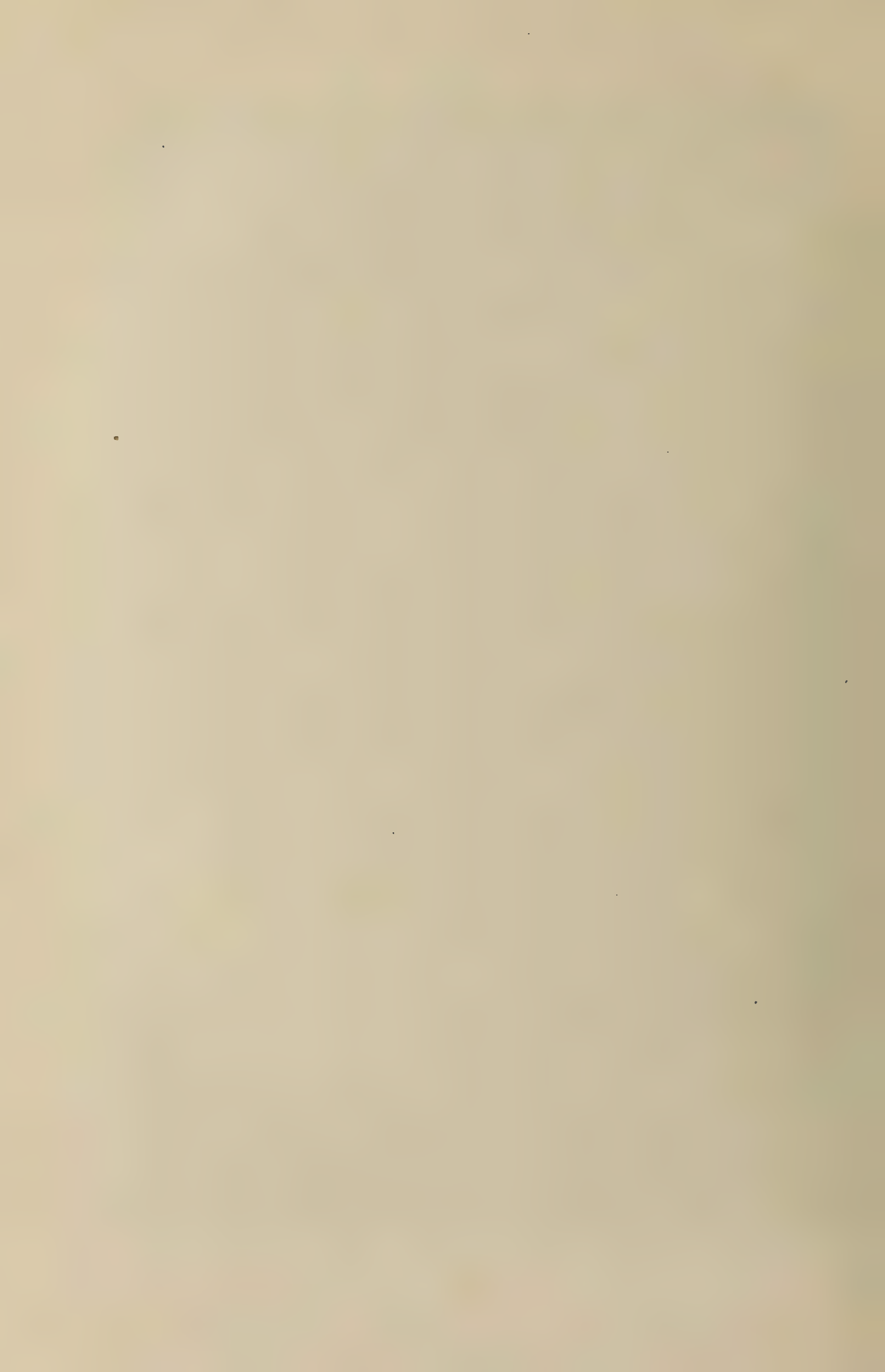
Schwind hat mit seinem Zauberstab die Märchenwelt des deutschen Volkes vor den Augen lebendig werden lassen, Ludwig Richter hat das Leben und Weben des Volkes selbst, wie es zu jeder Jahres- und Tageszeit, in jedem Alter sich abspielt, mit der Poesie echter Sonntagsstimmung verklärt. Ludwig Adrian Richter (geb. zu Dresden am 28. September 1803, gest. ebenda am 19. Juni 1884) begann als Vedutenmaler, um sich dann während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Rom (1823—1826) unter dem Einflusse Kochs und Schnorrs zu einer freieren, aber in allen Einzelheiten gründlichen Wiedergabe der Natur zu erheben. So waren die Landschaften dieser Zeit: Rocca di Mezzo, Meerbusen von Salerno, Civitella und selbst das deutsche Motiv des Watzmann ganz im Stile der historischen Landschaft gehalten. Auch in der Art der Staffierung schloß er sich an Koch an. In Deutschland fuhr er in dieser Art fort, doch trat dann die Schilderung des Volkslebens in der Staffierung schon stärker hervor, wie er denn auch die Motive der Landschaft der heimischen Natur entlehnte. Charakteristisch für diese Periode seines Schaffens sind u. a. die Überfahrt am Schreckenstein bei Aussig (1837) und der Brautzug (1847), beide in der königl. Galerie in Dresden. Doch nicht in diesen sorgfältig in Öl gemalten Landschaften sollte Richter den Schwerpunkt seiner künstlerischen Thätigkeit und die starke Wirkung auf das Volk finden, sondern in seinen Zeichnungen für den Holzschnitt. Als eigentlicher Illustrator deutscher Dichtungen, Märchen, Volksbücher begann er, um als ganz frei schaffender Künstler zu enden. Seine Zeichnungen hatten den schlichten Formschnitt im Sinne der alten Meister im Auge, aber gerade dadurch hat er neben Menzel von den schaffenden Künstlern am meisten für eine neue Blüte des Holzschnittes gethan. Sein Hauptwerk ist „Für das Haus“ (1858—61); „vor der Thür“ erklärt er da seinen Freunden, er wollte im Spiegel der Kunst jedem sagen, was jeder einmal erlebte: der Jugend Gegenwärtiges und Zukünftiges, dem Alter die Jugendheimat . . . . „so wird ja wohl manchem der einsam und gemeinsam Beschauenden der innere Poët geweckt werden, daß er ausdeutend und ergänzend schaffe mit eigener Phantasie.“ Redlich hält das Werk dies Versprechen. Das Kinderleben kann kaum einen liebevolleren Beobachter, die junge Liebe keinen zarteren Vertrauten, die Freuden des Hauses keinen behaglicheren Genossen, das Leid keinen teilnehmenderen Freund finden, als sie es hier in

dem Künstler „Fürs Haus“ gefunden haben. Er kennt auch die Schatten, welche auf das Leben fallen; die Rast des Wanderers auf dem Friedhof (Ich wollt, daß ich daheime wär), das Dämmerstündchen (Sonst und Jetzt), der Abend ist das Beste, beweisen dies, das letzte Wort aber ist doch dem Leben zu gute gesprochen. Auf dem Friedhof jubiliert eine frische Kinderschar, Unter Reben blüht das Leben; die Kraft und Schönheit der Natur ist unerschöpflich. Und die Sonne Homers, siehe, sie scheinet auch uns,“ schrieb er jenem köstlichen Blatt als Motto bei, das uns die ganze Schönheit der Natur, wie sie ein naives Auge erschaut, vorführt: da zieht ein glückliches Paar die sonnebeschienene Wanderstraße, in der Waldeinsamkeit musiziert der Vogel mit dem Spielmann um die Wette, am Waldquell steht die frische Dirne, und der Maler zeichnet die ganze Herrlichkeit in sein Buch. Die Mittel, so einfach sie sind, zeigen doch den ganzen Künstler; wo Richter eigentliche Bilder deutschen Kleinlebens giebt, im Hause, auf der Straße, da hat sein Stil eine durchaus realistische Farbe, da kann er die Spießbürger selbst mit den derberen Zügen karikierender Laune geben (z. B. Bürgerstunde, Verunglückte Landpartie), wo er dagegen zum Dolmetsch der unvergänglichen Poesie der Jugend wird, wo er die Wanderung junger Gesellen, die Liebe junger Herzen schildert, da giebt er nur zarte Schönheit und auch die Gewandung wird dann dem Mittelalter entlehnt, um die poetische Stimmung zu erhöhen. Ebenso stilisiert er die Landschaft für seine Zwecke, aber eben mit dem Auge des Künstlers, des Poeten, der Landschaften und Figuren in untrennbarem Zusammenhang sieht. Seine Zeichnung gleicht an Einfachheit und Klarheit der Sprache des echten Volksdichters. An Richters Hauptwerk schließen sich noch eine ganze Reihe von Schöpfungen an, die jenes ergänzen, so Beschauliches und Erbauliches (1851), Vater Unser (1856), Sonntag (1861), Neuer Strauß fürs Haus (1864), Unser täglich Brot (1866), Gesammelte Bilder und Vignetten (1874).

Der norddeutsche Adolf Menzel (geb. zu Breslau 1815) ist zu realistisch, um Märchen zu erzählen oder der Dolmetsch der zarten poetischen Regungen der Volksseele zu werden, er greift zu geschichtlichen Stoffen, aber er sucht seine Helden nicht in der entlegenen Ferne des Mittelalters oder gar des Altertums, sondern er geht nicht weiter, als die Vergangenheit in der Phantasie des Volkes noch echte leibhafte Gegenwart ist. Friedrich der Große und sein Kreis werden die Helden seiner Kunst. In den Zeichnungen für die Holzschnitte zu Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen“ (1839—1842) und zu den Werken Friedrichs des Großen (1843—1849) hat Menzel von der ganzen Fridericianischen Epoche ein künstlerisches Abbild gegeben. Wohl that dies auch Chodowiecki in seinen Werken und als Zeitgenosse Friedrichs ist er dem Menzel natürlich an äußerer Lebenstreue voraus, aber Menzel ist eindrucksvoller, weil er der Zeit zwar noch nahe genug stand, um sie zu verstehen, aber auch ferne genug, um frei dem Künstlerischen bei Gestaltung des Stoffes sein Recht werden zu lassen. Der entschlossenste Realismus paart sich bei ihm mit nie versiegendem Reichtum der Phantasie, der auch das Phantastische vertraut ist. Er ist geistreich, spitzfindig, wenn er schwierige dunkle Allegorien und Personifikationen in die Sprache des Zeichners überträgt, und er ist voll überströmenden packenden Lebens, wenn er Menschen schildert, besonders Friedrich selbst und seine Tafelrunde. Er trifft das Pathetische wie das Heitere, er ist voll zufahrender Energie in den Kampfszenen und voll feiner Satire in den Gesellschaftsbildern. Selbst das Zarte ist ihm nicht fremd. Die Meisterschaft der Zeichnung ist



Adolf Menzel: Eisenwalzwerk. Berlin, Nationalgalerie.



immer die gleiche; auch die kleinste Vignette ist noch eine volle künstlerische That aus gesammeltem Innern heraus. Neben Richter gehört er zu den Reformatoren des Holzschnittes, ja er nimmt da eine noch höhere Stellung als dieser ein, indem er der Neubegründer des Tonschnittes, welcher der realistischen Neigung der Zeit entgegen kommt, geworden ist. Erst die zweite Periode des Künstlers ist vorwiegend der Malerei gewidmet. Am Beginn derselben stehen die großen Sittenbilder der Fridericianischen Epoche, vor allen das Souper in Sanssouci (1850) und das Flötenkonzert (1850), worin er Muster aufstellte, wie geschichtliche Treue in Stimmung und Beiwerk mit schöpferischer Ursprünglichkeit zu verbinden sei. Auch als Maler hat er gleich seine Meisterstellung an der Spitze der Realisten bewiesen. Es folgen Friedrich II. Überfall von Hochkirch (1858) und die Zusammenkunft Friedrichs II. mit Joseph II. (1858). Wie er in solchen Werken der modernen Geschichtsmalerei Wege wies, so hat er in seinem „Christus unter den Schriftgelehrten“ (1853) dem kühnen Realismus moderner biblischer Bilder vorgearbeitet. In der Geschichtsmalerei, welche an die Ereignisse des Jahres 1870 anknüpfte, hat er mit seiner „Abreise des Kaisers zur Armee“ die weitaus hervorragendste Leistung geschaffen. Die Hauptwerke der letzten fünfzehn Jahre gehören ganz dem modernen Leben an, die beiden gefeiertsten derselben, die „Modernen Cyklopen“ (1875) und das „Ballsouper“ (1878), sind nicht bloß künstlerische Thaten, sondern auch geschichtliche Denkmäler ersten Rangs. Die „Gesellschaft“ beim Vergnügen, das Volk an der Arbeit, beides von außerordentlicher Wucht und Wahrheit und sprühendem Geist der Schilderung. Hier ist einmal die Aufgabe der modernen realistischen Geschichtsmalerei vollkommen gelöst: Typik und überströmende Individualität, künstlerischen Geschmack und Kostümtreue, Idee und Handlung auf das innigste zu verbinden. Wo der Künstler mit seinem Herzen steht, das zeigt ebenso der feine satirische Zug in der Schilderung der „Gesellschaft“ beim Ballsouper, wie die monumentale Charakteristik seiner „Modernen Cyklopen“. Menzel ist noch nicht so populär wie Schwind und Richter, aber das deutsche Volk lernt doch mehr und mehr in ihm nicht bloß einen seiner nationalsten, sondern auch größten Künstler kennen und lieben.

Die künstlerischen Richtungen, wie sie bisher geschildert wurden, haben alle ihre Entwicklung in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wenngleich sie mit ihren reifsten Früchten in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hineinragen. Die großen Künstlercharaktere, welche der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihrer Entwicklung nach angehören und ihr auch das Zeichen geben, haben alle den gemeinsamen Zug, daß sie sich entweder von dem Druck der geschichtlichen Entwicklung völlig frei zu machen oder doch aus der organischen Verbindung des antiken und romantischen Ideals ein neues modernes Ideal zu gewinnen suchen. Koloristen, Poeten, Naturalisten mag man sie nennen, aber sie sind doch immer alle alles zugleich, nur daß jeder auf seine Weise die Poesie aus der Natur auszulösen sucht. Die Koloristen haben in Hans Makart (geb. zu Salzburg 1840, gest. zu Wien am 3. Oktober 1884) ihr Farbengenie gefunden. Mit ihm trat der Zauber, die bestrickende Gewalt der Farbe als selbständige Macht in die Entwicklung. Anregungen seinen Farbensinn auszubilden hat er an der Akademie in München durch Piloty erhalten. Karl Piloty aus München (starb am 21. Juli 1886) hatte noch bei Lebzeiten Kaulbachs dessen Erbschaft übernommen. Wo Kaulbach noch zwischen Cornelius und dem immer mächtiger werdenden Realismus zu vermitteln

suchte, hat Piloty sich ohne weitere Bedenken auf den Boden gestellt, auf welchen Gallait und Biefre in Belgien das Geschichtsbild gestellt hatten. Starke Betonung des Beiwerks und geschichtliche Treue in demselben, bildnisartige Köpfe, virtuose Durchführung alles Stofflichen, wie Gewandung, Waffen, und damit in Zusammenhang kräftige reiche Färbung, das stand bei ihm wie bei jenen im Vordergrund. Piloty hatte außerdem von Haus aus ein großes Interesse für die farbige Erscheinung der Dinge, und ein angebornes starkes Farbengefühl; er beobachtete die Natur auf bestimmte Lichtwirkungen hin und sein ganzes Leben hindurch waren die großen Venezianer, insbesondere Paolo Veronese, der Gegenstand seines Studiums. Seine schöpferische Kraft war dabei keine große; seine Werke haben deshalb ihr Hauptinteresse verloren, seit das Neue darin nicht mehr neu, und die technische Vollkommenheit darin bereits überflügelt worden ist. Seitdem die technischen Vorzüge seiner einst gefeiertsten Bilder Seni vor Wallensteins Leiche (1856), Kolumbus Land erblickend, Galilei im Gefängnis, Tod Cäsars, Maria Stuart, die Girondisten, Triumph des Germanikus (1873) nicht mehr zu blenden vermögen, verscheucht die Bühnenpose, der Mangel warmer künstlerischer Empfindung und echter Gestaltungskraft die Bewunderer. Piloty war kein großer Künstler, aber ein tüchtiger Techniker und ein ausgezeichneter Lehrer, welcher der Eigenart jedes Talents gerecht ward. So konnte Makart bei ihm auch die seine entwickeln. Es fiel Makart nicht ein, die Farbe zur Steigerung realistischer Wirkung im Sinne Pilotys ausnützen zu wollen. Er war auch kein Kolorist im Sinne der Impressionisten, der mit der Genauigkeit des Naturforschers die Änderung der Lokalfarben, wenn das volle Sonnenlicht über sie hinflutet, beobachtet hätte. Für Makart war die Farbe nur das künstlerische Ausdrucksmittel seiner heißblütigen Phantasie, der das Leben wie ein Bacchanal erschien. Die Formenwelt zog nicht in plastischer Klarheit an seinem Auge vorüber, sie rauschte nur als farbige Erscheinung an ihm vorbei. So ist der Genauigkeit seiner Formenbezeichnung mit Recht viel Schlimmes nachgesagt worden, aber von ihm es anders verlangen konnten doch nur Schulmeister, welche von der elementaren und logischen Notwendigkeit, die dem Schaffen jedes echten Künstlers zu Grunde liegt, keine Ahnung haben. Wenn die dürftigen Talente dann eifrig sind, die Schwächen mit den Großen zu teilen, so ändert dies an der Sache nichts. Etwas Improvisierendes hat die Kunst Makarts, aber doch nur wie ein Genie improvisiert. Deshalb gehören zu seinen vollendetsten Schöpfungen seine eigentlichen Phantasien, wie die modernen Amoretten, in welchen so viel reine Jugendwonne lebt, seine Abundantiabilder (München, Neue Pinakothek), die Plafondskizze „der Sieg des Lichtes über die Finsternis“ (für das Kunsthistorische Hofmuseum in Wien), dann eine zweite Gruppe von Bildern, in welchen er den Genuß der Sinne, von aller Bedingtheit frei, in elementarer Kraft schildert, so „die Pest in Florenz“ (in der Villa Landauer bei Florenz), die an heißlodernder Lebensenergie nur mit den besten Rubensbildern verglichen werden kann, die Darstellungen des Sommers und des Frühlings, aber auch die mythologischen Bilder Bacchus und Ariadne, das Bacchusfest (bei J. Duncan in London) die Jagd der Diana. Auch seine Kleopatra (bei Baron Leitenberger in Wien) ist noch ganz in die Sphäre solcher Stimmungsbilder gehoben. Einzelne Genrebilder — das Wort Sittenbild würde die Sache nicht bezeichnen — wie die Hetäre, der Lieblingspage und auch die fünf Sinne





Hans Makart: Abundantia; Reicht



des Landes. München, Neue Pinakothek.



lassen über der wonnigen Farbenstimmung Bedenken über die Motive nicht aufkommen. Am ehesten beeinträchtigte die mangelhafte Durcharbeitung der Formen seine großen Zeremonialbilder Katharina Cornaro (Berlin, Nationalgalerie), der Einzug Karls V. (Kunsthalle in Hamburg); hier tauchen in der Erinnerung die großen Venezianer auf, die in ähnlicher Darstellung eine als Erbe langer Überlieferung hochentwickelte Formenkenntnis mit rauschender Farbenpracht verbunden haben. Es ist wenig Hoffnung vorhanden, daß die Schöpfungen Makarts kommenden Geschlechtern noch viel von jenem Zauber der Farbe enthüllen werden, den sie der Gegenwart enthüllten. Die echt modernen technischen Mittel, Asphaltfarben, die Makart anwandte, um die Farbenwirkung zu höchster Kraft und höchstem Glanz zu steigern, sind auch die schnellsten Zerstörer dieses Reizes; kaum daß einige die Werke seiner Spätzeit infolge ihrer solideren Technik den ursprünglichen künstlerischen Charakter unversehrter bewahren werden. Aber die Geschichte der Entwicklung der Malerei wird jedenfalls festhalten, daß Makart die seit den Venezianern und Rubens verschollen gewesene Offenbarung von der Farbe in überwältigender Weise verkündet habe und sie wird auch, wenn einmal die künstlerischen Kämpfe der Gegenwart vorüber, ohne Widerspruch Makart den genialsten Künstlerpersönlichkeiten des Jahrhunderts gesellen. Jedes Genie bringt seine künstlerische Ausdrucksweise mit zur Welt; nicht meistern, verstehen lernen soll man dieselbe.

Das Gleiche gilt von drei Künstlern, welche hier anzureihen sind, jeder eine Persönlichkeit für sich, aber alle in Stimmungen und Idealen wurzelnd, welche der modernen Zeit angehören. Es sind dies Anselm Feuerbach, Gabriel Max und Arnold Böcklin. Anselm Feuerbach ist nicht außer Zusammenhang mit den Klassizisten, aber wie er es selbst sagte, die Klassizität, die er vertritt, ist nur auf das menschlich Wahre und Große gerichtet. Er ist ganz modern seiner Empfindung nach und er ist auch modern in seiner hochentwickelten Technik. Er war der Sohn des Archäologen Feuerbach, des Verfassers des „Vatikanischen Apollo". Weder Düsseldorf noch München nahmen Einfluß auf seine Entwicklung; das Beste in seiner künstlerischen Erziehung dankte er Coutures Atelier in Paris und Venedig, wo er Tizian kopierte. Ganz frei geworden ist er dann in Rom, weil ihn die großen Werke der Antike und der Renaissance nicht unterjochten, sondern ihn nur lehrten, die Natur mit ihrem Auge zu betrachten. Im Positiven die Poesie festzuhalten scheint mir die Aufgabe des Künstlers, schrieb er, und der Erfüllung dieser Aufgabe ist er nachgegangen. Ein heißes Ringen nach der Höhe, viel Selbstqual bezeichnet den Gang seines Lebens und seines Schaffens. Seine Entwicklung war eine schnelle und bewegte sich in stets aufsteigender Linie. Hafis in der Schenke und der Tod Aretinos sind von den künstlerischen Eindrücken in Paris angeregt, aber der Tod Aretinos hat trotz des Reichtums der Komposition keine entlehnte Pose, sondern durchaus reiches ursprüngliches Leben; die Kraft des malerischen Stils steht noch unter dem frischen Einfluß Coutures. Aus der Zeit des Venezianischen Aufenthalts stammt die Poesie (in der Kunsthalle in Karlsruhe) und ein Echo des florentinischen Aufenthalts und der ersten römischen Studien ist sein Dante in Ravenna, ein Werk, in dem Strenge des Stils und moderne Träumerei zu wundersamer Einheit sich zusammenschließen (Kunsthalle in Karlsruhe). Aber dann kommen gleich die großen ihm selbst ganz gehörigen

Schöpfungen, die zunächst meist für den Grafen Schack entstanden. Die Pietà (Galerie Schack), die Iphigenia auf Tauris (Galerie in Stuttgart), Am Meere, Die Medea zur Flucht gerüstet (München, Neue Pinakothek), Orpheus und Eurydike, Das Urteil des Paris (Kunsthalle in Hamburg), Hafis am Brunnen, Das belauschte Kinderkonzert, Mutterglück (die letzten drei in der Galerie Schack), die moderne Idylle Im Frühling, das sind durchaus Schöpfungen, in welchen sich starkes und reines Naturgefühl mit vollendeter Linienrhythmik und kraftvoller Färbung zu jener Harmonie verbindet, wie sie an Meisterwerken vergangener großer Kunstepochen gerühmt wird. Da blickt uns nicht die Antike oder Raphael entgegen, sondern in liebendem Umgang mit der Natur hat sich der Künstler sein modernes Schönheitsideal geschaffen, das heißt aus lebender Wirklichkeit sich ein solches erwählt. Doch den Künstler drängte es zu gewaltigeren Aufgaben, und so entstanden in seiner letzten Schaffensperiode „Das Gastmahl Platos", „Die Amazonenschlacht", „der Gigantensturz". Im Gastmahl Platos (in der Berliner Nationalgalerie) tritt Feuerbach als Meister figurenreicher Kompositionen auf. Die Gruppe der Philosophen mit Sokrates auf der einen Seite, Alkibiades mit den Hetären auf der anderen, dann die herrliche Gestalt des Agathon mit dem Dichterkranz auf dem Haupte als herrschender Mittelpunkt gliedern das Ganze klar und sind an sich wieder von edelstem Umriß. Die Philosophen zeigen durchaus charaktervolle Köpfe, Agathons Antlitz ist von ergreifender melancholischer Schönheit. In der Amazonenschlacht und im Entwurf für den Titanensturz zeigt der Künstler bei allem Feuer der Leidenschaft und aller Kühnheit der Bewegung eine Meisterschaft über die Form, wie sie nur aus vollkommenster Kenntnis der Natur hervorgehen kann; und auch noch die Ausführung des Entwurfs für den Titanensturz läßt trotz einiger nicht glücklicher Änderungen und mancher Unvollkommenheiten im einzelnen in Feuerbach einen der gestaltungsgewaltigsten Künstler erkennen. Auf das Gebiet mittelalterlicher Geschichte begab er sich in dem für den Saal der Nürnberger Handelskammer ausgeführten Bild: „Ludwig der Bayer empfängt die Huldigung Nürnbergs"; das Kostüm, das den Formensinn des Künstlers etwas beengt, ist dafür der Träger eines hier besonders glänzenden Kolorits. In seinem letzten Werke „Das Konzert" (Berlin, Nationalgalerie) hat er noch einmal einen vollen und ganz heiteren Akkord angeschlagen, obgleich seine Seele schon unheilbar krank war. Er starb in Venedig am 4. Januar 1880, erst fünfzig Jahre alt (geb. am 12. September 1829). Man darf sagen, seine fein organisierte Natur ist im Kampfe des Ideals mit dem Leben erlegen. Erbschaft des Blutes, der hochbegabten Rasse war es, ebenso genial als unglücklich zu sein. Feuerbach lebte in einer Welt voll großer Formen, aber diese füllte er ganz mit Leben aus, das ihm aus dem Studium der Natur immerdar zuströmte. In der ganzen Zeit seines Schaffens strebte er die Formenplastik mit seinem hochentwickelten Farbengefühl in Einklang zu setzen; so dämpfte er die Glut seines Kolorits — in manchen bis zur Kühle — durch jenen ins Grünliche spielenden Ton, der einem Schleier gleich sich über seine Bilder, besonders über sein Gastmahl Platons legt. Feuerbachs Schöpfungen sind so hart angefeindet worden wie die Makarts, deren Gegner auch Feuerbach war; und doch sind auch die Feuerbachs echte Künstlerthaten, aus einem vollberechtigten Glaubensbekenntnis heraus geschaffen. „Denn die Gerechtigkeit wohnt in der Geschichte, nicht im einzelnen Menschenleben" — mit diesem Ausspruche schloß Feuerbach 1879



Anselm Feuerbach: Hafis am Brunnen. München, Galerie Schack.



sein Vermächtnis;*) mit diesem Glauben kann man auch seinen Werken dauernde Wirkungskraft zusichern.

Einen stärkeren Zug zum Romantischen als zum Klassizistischen haben Gabriel Max und Arnold Böcklin, aber die Romantik Böcklins wurzelt in der Natur, die des Gabriel Max — in der „vierten Dimension." Gabriel Max (geb. in Prag 1840) hat sich wie Makart in der Schule Pilotys entwickelt, hier gelernt, eine hochentwickelte Farbentechnik in den Dienst seiner visionären Gestaltenwelt zu stellen. Etwas Visionäres, Traumhaftes ist der Gestaltenwelt des Künstlers eigen — trotz aller Plastik der Form und trotzdem seine Formensprache, sein Formenideal eigentlich ganz realistisch sind. Kein Bild ist für ihn charakteristischer als der Geistergruß, wo das junge Mädchen vom Klavier, auf welchem die Mondscheinsonate aufgeschlagen liegt, mit großen, weitgeöffneten Augen, in welchen der Ausdruck entsetzlicher Verstörtheit liegt, sich nach rückwärts wendet; was sie durchschauert hat, symbolisiert die Hand, welche aus dem Leeren heraus auf ihre Schulter sich legt. Hierher gehört auch „Ein Lied von Heine" (1877), wo die Geliebte dem Dichter im Traum erscheint und ihm den Cypressenzweig reicht (Lyrisches Intermezzo Nr. 56). Doch auch da, wo er nicht unmittelbar das Hereinragen des Geisterreichs in die sinnliche Welt darstellt, läßt er die Beziehungen zwischen beiden anklingen, das war gleich in dem ersten Bilde, das seinen Ruf begründete, der Fall, in der Märtyrerin (1867), die an das Kreuz gefesselt mit hysterisch-schwärmerischem Ausdruck das Jenseits gleichsam grüßt, während ein vom Gelage im Grau der Morgendämmerung kommender vornehmer junger Römer ihr seinen Kranz zu Füßen legt. Das ist bei der Märtyrerin des Cirkus der Fall (1882), welche nach dem Spender der niedergefallenen Rose emporblickt, und das Gleiche gilt von seiner Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen (1882) und von dem Geblendeten Christenmädchen (Licht! 1872), das an der Katakombenmauer sitzt, mit einem Antlitz, das durch die innere Erleuchtung heller strahlt, wie das flackernde Licht der Lampe, die es in der Hand hält. Schon die Stimmungen, welchen Gabriel Max mit Vorliebe Ausdruck gab, mußten das Weib zu dem bevorzugten Gegenstand seiner Darstellung machen. Der weibliche Lieblingstypus des Künstlers steht in Bezug auf Formenschönheit nicht besonders hoch; das Oval des Gesichtes ist mehr rund als hoch, die Nase breitrückig und mit stumpfer Kuppe, das Kinn kurz und rund —, aber der visionäre Blick aus den großen Augen giebt dem Gesichte etwas eigentümlich Ergreifendes. Eine andere Reihe von Bildern könnte man leicht als lyrische Gedichte bezeichnen; bei ihren Anschauen durchzittern uns Stimmungen, Ahnungen, die wir nicht greifen, in feste Form fassen können und die uns doch aus ihren Bann nicht entlassen. In solcher Weise wirkt sein Adagio (1870), seine Nonne, die im Klostergarten kosenden Schmetterlingen zusieht, seine Barmherzige Schwester (1869), sein Anatom an der Leiche eines jungen Mädchens (1883), seine Astarte (1886) und selbst seine Löwenbraut, die er im Anschluß an Chamissos Gedicht geschaffen hat. Er weiß überhaupt die Gestalten

*) Anselm Feuerbach, Ein Vermächtnis. Wien, Gerold, 2. Aufl. 1885. Dazu für die psychologische Erklärung Feuerbachs, Anselm Feuerbachs (seines Vaters) Leben, Briefe und Gedichte. Herausg. von Henriette Feuerbach (Bd. I, der von H. Hettner herausgegebenen nachgelassenen Schriften Feuerbachs) Braunschweig 1853.

der Dichter — Gretchen, Mignon, Julia — in seine Sphäre zu ziehen und mit dem ihm eigenen Stimmungsgehalt anzufüllen. Auch in figurenreiche Kompositionen überträgt er seine geheimnisvolle Stimmungsromantik, so in sein Frühlingsmärchen (1873) und seinen Herbstreigen (1875). Von religiösen Darstellungen, die er geschaffen hat, seien genannt „Es ist vollbracht" (1883) (bei K. N. Lehmann in Prag), „Christus heilt ein Kind" (1885) und „Christus vor Jairi Töchterlein", das zu seinen hervorragendsten Werken (1877) gehört. Seine Vera Icon (1874) hat durch die merkwürdige Lebendigkeit des Ausdrucks Staunen erregt, und das Madonnabild, das auf der Münchener Ausstellung 1888 erschien, hat besonders im Christuskinde den visionären Zug der großen italienischen Heiligenbilder. Die geistige Richtung des Gabriel Max wird auf viel Widersacher stoßen; aber sicher ist, daß seine künstlerischen Eigenschaften groß genug sind, um ihm das Recht, er selbst zu sein, einzuräumen. Seine Formen sind naturwahr, seine Zeichnung streng, seine Modellierung plastisch. Als Kolorist ist er eine Erscheinung von voller Eigenart; seine Farbe entspricht ganz dem Zwielicht der Seelenstimmungen, die er zu schildern pflegt. Herrschend in seinen Bildern ist ein kühler Silberton; seine Palette kennt fast nur Halbtöne, die mit unübertrefflicher Meisterschaft zusammengestimmt sind; ebenso ist sein Helldunkel, das er mit Vorliebe anwendet, von großer Vollkommenheit.

In Arnold Böcklin ist der naturalistische Pantheismus der Griechen wieder zu künstlerischem Leben geboren worden. Aber er steht nicht etwa auf den Schultern der Griechen, sein Verhältnis zur Natur ist ein ganz elementares. Mit einem Ruck hat er seine Kunst von den Fesseln der Geschichte befreit, so voll und ganz, wie es nur die kühnsten Impressionisten thun. Das gilt von seiner Empfindung, seiner Formengestaltung, seiner Technik. In letzterer experimentiert er, geht auf Eroberungszüge auf eigene Faust aus, um die Mittel für den wahrsten Ausdruck seiner künstlerischen Absichten sich zu verschaffen. Arnold Böcklin wurde 1827 zu Basel geboren; er studierte in Düsseldorf unter Schirmer, ging nach Brüssel und Paris, dann 1850 nach Rom. Hier hat auch er sich ganz selbst gefunden, ohne von der Zeit in seiner starken Eigenart erkannt zu werden. Er malte nach diesem ersten römischen Aufenthalt fünf Bilder in Leimfarben für das Haus des Konsuls Wedekind in Hannover, in welchen er die Beziehungen des Menschen zum Feuer als geistvoller Poet darstellte. Größere Aufmerksamkeit lenkte er mit dem Bilde des „Großen Pan", das 1856 auf der Münchener Ausstellung erschien, auf sich (Neue Pinakothek). Er kam nun mit Graf Schack in Beziehung, für den eine ganze Reihe seiner besten Schöpfungen entstand. 1860 ging Böcklin wieder nach Rom, von 1866 auf 1869 malte er im Treppenhaus des Baseler Museums drei Fresken, die schon sein ganzes kosmogonisches Glaubensbekenntnis gaben: die Verkörperung des waltenden Naturgeistes im Wasser, auf der Erde, in der Luft. Dann zog er wieder nach Italien zurück, nach Florenz, Rom, um sich schließlich in Zürich niederzulassen. In seiner früheren Thätigkeit wiegt der Landschafter vor. Seine künstlerische Stellung zur Landschaft ist ähnlich, wie die der Klassizisten, er studiert sie in ihren Einzelheiten, um frei im ganzen zu walten. Diese Herrschaft über die Natur thut ihm noch mehr not als jenen, da er kühner mit ihr schaltet. Die Natur wird lebendig, wie bei Dreber, sie begleitet wie mächtige Musik das Wort, das die Wesen, die sie bevölkern, aussprechen. So gleich im „Großen Pan"; die schauer-



Arnold Böcklin: Meeresidylle. München, Galerie Schack.



liche Einsamkeit des Mittags in der Felsenwildnis kann nicht packender symbolisiert werden als hier. Pan erscheint zwischen den Spitzen der Felsenkette — entsetzt flieht vor ihm der Ziegenhirt mit seiner Herde. Im Schloß am Meer beugt der Sturm die mächtigsten Bäume — aber der ganze Aufruhr der Natur scheint nur den Aufruhr der Seele jener in Trauergewänder gehüllten Frauengestalt zu symbolisieren, die hart am Ufer an den Felsen gelehnt steht, das Haupt in die Hand gestützt. In der „Altrömischen Taverne“ ist die im Sonnenglanz und in der Üppigkeit des Herbstes prangende Landschaft die rechte Stätte für die bacchische Lebenslust, die durch „Vinum Novum“ entfesselt wird. Im Gang nach Emaus ist jene Dämmerstimmung über die Landschaft gebreitet, welche die Seele mit so unfaßbaren Schauern der Furcht erfüllt, aus welchen heraus der Jünger zum Herrn spricht (Lucas, 24, 28—29): Bleibe bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget. Das Stück Felsenwildnis mit dem Anachoreten vor dem Holzkreuz, die Sturmlandschaft mit dem fliehenden Mörder, die Drachenhöhle und vor allem jene Herbstlandschaft, durch welche bei Sturm und Regen zwischen geborstenen Bäumen und einem in Trümmern liegenden Schloß der Tod auf einem schwarzen Roß hinzieht, aus der späteren Zeit dann das Schloß am Meer, die Toteninsel, die Frühlingslandschaft sind durchaus von jenem modernen Naturgefühl, das die Erkenntnisschranke zwischen dem Ich und der Natur mit Kühnheit niedergerissen, durchsättigt. Böcklins Natur ist immer beseelt; so mußte es ihn mehr und mehr dazu drängen, die Landschaften mit Wesen zu bevölkern, welche in symbolischer Form nur wie die letzte Verdichtung jenes waltenden Naturlebens erscheinen, ihre elementare Energie, ihren dumpfen Schaffensdrang verkörpern. Des Hirten Liebesklage (wie die früher mit Ausnahme des Totenmahls, Schloß am Meer, Frühlingslandschaft aufgeführten Bilder in der Galerie Schack) ist der Übergang von dem einen zu dem anderen Darstellungsgebiet. Die verhüllte Frauengestalt erscheint wie die Dryade des Baumes, in dem begehrlichen Blick des Jüngling scheint die Natur selbst die Augen aufzuschlagen. In seiner tiefsinnigsten Farbendichtung (1878. Berlin, Nationalgalerie) „Die Gefilde der Seligen“ erscheinen Kentauren und Syrenen schon als selbstverständliche Bewohner der Landschaft. Wenn man das Motiv so deuten darf, daß Chiron und Helena unbeirrt durch die Lockungen der Sirenen, schon bewillkommnet von den Vögeln des Elysiums, dem Elysium zusteuern, so bleibt bei allem Allegorischen und Symbolischen doch immer eine Idylle von wunderbarem Reiz, in welcher die Romantik des Hellenismus einen so vollen Ausdruck erhielt, wie nur je in einem Dichterwerke hellenischer Spätzeit, weil der moderne Mensch eben mit einem durch die Sehnsucht geschärften Auge die Zauber jener Märchen ergründet.*) Am gewaltigsten tritt dann die Kraft Böcklins, die Natur zu beseelen, in seinen Meeresidyllen hervor, von welchen die in der Galerie Schack, dann jene „Im Spiel der Wellen“ die bekanntesten sind. Von der ersteren läßt sich nur das Wort des Besitzers wiederholen: Es herrscht ein wilder Jubel in dieser Szene, man glaubt das Sausen und Wehen des Naturgeistes, das Jauchzen der Elementargötter im Kampfe der entfesselten

*) Berliner Geistreichigkeit hat ganz besonders an diesem Werk des Künstlers ihre Schlagfertigkeit und ihren Witz geübt. Dem entgegen sei hingewiesen auf die geistvolle Erklärung des Bildes, die Prof. Dr. Guido Hauck gegeben hat. Arnold Böcklins Gefilde der Seligen und Goethes Faust. Berlin 1884.

Mächte des Meeres und der Luft zu vernehmen; in dem Gemälde „Im Spiel der Wellen“ tritt ein grandiöses humoristisches Element hinzu, das aber nicht aus der Reflexion des Künstlers über die eigene Gestaltenwelt, sondern aus dem Motive selbst hervorgeht. Man mag hier auf Zeichnungsfehler Jagd machen in diesen halb tierischen, halb menschlichen Gestalten, in seinen Kentauren, Tritonen, Nereiden hat Böcklin eine solche Lebensenergie kund gegeben, daß er ebenso wie die antiken Künstler an die Existenz seiner Fabelwesen zu glauben zwingt. Von verwandten Darstellungen seien genannt Raub einer Frau durch einen Kentauren, Pan im Schilfe, Odysseus und Kalypso, das Heiligtum des Herakles (Museum in Breslau), der Frühling, die Jagd der Diana (Sammlung in Basel), dann der Prometheus, in welchem der Gehalt des Mythus, wie in der Skizze Drebers wesentlich in der atmosphärischen Stimmung zum Ausdruck kommt. Wolken umhüllen so die Gestalt des Prometheus, daß sie kaum mehr als im Umriß zu unterscheiden ist; wütender Sturm umtost das aus dem schwarz-blauen Meer emporgewachsene Gebirge, an welches Prometheus gefesselt ist, den Kampf des Titanen kämpft die ganze Natur mit. Das ist moderne Kunst ohne Ahnen. Religiöse Motive müssen natürlich der ganzen Art Böcklins ferne stehen; daß er aber trotzdem auch auf diesem Gebiete nicht bloß interessante, sondern auch ergreifende Schöpfungen zu bieten vermag, beweist seine Pietà in der Kunstsammlung in Basel. Böcklin ist kein strenger Zeichner, aber nicht aus mangelnder Naturkenntnis, sondern weil ihm die Energie des Lebens als Ganzes die Hauptsache ist. Für den Ausdruck seiner künstlerischen Absicht ist die Farbe die Hauptsache. Der ungewöhnliche Glanz, das Lichtgesättigte seiner Bilder bringt er durch eine besondere Technik hervor; er malt zunächst in Tempera und tränkt dann das fertige Bild mit einer heißen Lösung von Harz und Wachs. Aus seiner Farbenskala treten namentlich zwei Töne stark hervor — ein tiefes leuchtendes Blau und ein sattes glänzendes Grün; so ist der farbige Eindruck seiner Bilder zunächst ein fremdartiger, erst wenn man sich in dieselben hineingelebt, fangen die Zauberkünste dieser Färbung zu wirken an. Man möchte Böcklin den Euphorion unter den Malern nennen, wenn diese Bezeichnung nicht leicht an Eklektizismus bei dem von allem Eklektizismus ganz freien Meister erinnern könnte. Aber in der That hat man bei ihm den Eindruck, als ob sein modernes Ideal das schöne ersehnte Kind aus der Verbindung des klassischen mit dem romantischen Ideal wäre.

Zu den naturalistischen Poeten gesellen sich die poetischen Realisten und Naturalisten. Die letzteren haben neue Wege eingeschlagen, die Natur für die Kunst zu entdecken, die ersteren gehen gebahnte Pfade mit Glück und Erfolg weiter. Land und Leute werden mit Liebe beobachtet, immer eifriger saugt sich das Künstlerauge am Individuellen fest und gewinnt so auch neue Mittel, das Empfindungsmotiv in energischer und packender Art darzulegen. So im Süden, wie im Norden. Im Norden stehen die Düsseldorfer mit Benjamin Vautier obenan. Vautier ist Schweizer von Geburt (geb. zu Morges am Genfersee 1829), aber seiner künstlerischen Erziehung nach Düsseldorfer. Die Bevölkerung im Berner Oberland, im Schwarzwald, im Elsaß hat in ihm den liebevollsten Schilderer gefunden. Seine Frauen, seine Kinder sind bei aller Naturwahrheit nicht ohne einen verklärenden Zug. In seiner Färbung herrscht ein feiner grauer Ton vor; Werke wie die Tanzstunde, das Zweckessen, das Begräbnis, die Aufforderung zum Tanz haben den Ruf seines Namens mit Recht begründet.

Ludwig Knaus (geb. zu Wiesbaden 1829) ist gleichfalls aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen; dann hat er Paris und Italien besucht. Er ist in seinen Stoffen universeller als Vautier, in seiner Technik glänzender. Er ist der klassische Schilderer des Kinderlebens, und er hat mit Vorliebe die Nachtseite des Bauernlebens mit erschütternder Gewalt dargestellt. Ein feiner satirischer Zug, der sich seinen Schilderungen des Kleinlebens öfters beigesellt, hat seine Bilder nur weltfähiger gemacht. Er hat dann Charakterchargen der Großstadt mit gleichem Erfolg vorgeführt und sich in der letzten Zeit als Meister des sittenbildlich ausgestatteten Porträts erwiesen. Von seinen Bauernbildern seien nur genannt die Dorfspielhölle und das Leichenbegängnis, Ländliches Fest, wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen, die Goldene Hochzeit und dann das Erscheinen des Landesvaters in einem hessischen Dorf. Von seinen Bildnissen sind die von Helmholz und Mommsen die berühmtesten geworden und das nicht bloß der Dargestellten wegen. In zahlreichen Schülern haben Vautier und Knaus den Erfolg ihrer Richtung bewiesen. Der Düsseldorfer Schule hält das Gleichgewicht die Münchener Schule. Hier nimmt Franz Defregger (geb. 1835 zu Dölsach in Tirol) die erste Stelle ein. Er allein hat mit einer aus dem Vollen schaffenden Künstlerkraft heraus das bäurische Sittenbild zum bäurischen Geschichtsbild erweitert. Aus der Schule Pilotys stammt seine hochentwickelte Technik her, das Theatralische der Schule aber blieb ihm ganz fremd. Die starke Innerlichkeit, die Frische und Lebenskraft des echten Gebirgssohnes hat ihn vor aller Pose, allem Unwahren bewahrt. Sein blutwarmer Realismus paart sich mit einem starken Schönheitssinn, so haben seine prächtigen Bauerndirnen zwar nichts Ideales, aber sie sind doch Blüten eines kräftigen, schönen, gesunden Menschenschlags, und das Gleiche gilt von seinen Männern. Kaum ist es nötig, an seine Hauptwerke: Letztes Aufgebot, Rückkehr der Sieger, Andreas Hofers Abschied, Waffenschmiede im Wald zu erinnern; aber auch seine eigentlichen Sittenbilder wie: Heimkehr, Brautwerbung, Antritt zum Tanz, der Salontiroler sind Gemeingut des Bilderschatzes des deutschen Volkes geworden. Gleichfalls Tiroler ist Mathias Schmidt (geb. 1835), der in seinen Hauptbildern, z. B. Auszug der protestantischen Zillerthaler, an Gehalt und kraftvoller Charakteristik seinem Landsmann ebenbürtig wird. Daneben verfügt er über einen satirischen Zug, der sich meist gegen die Klerisei wendet, so in seinem Herrgottshändler oder in seinem Sittenrichter. Verwandt dem Defregger, wenn auch nicht von gleich starkem Talent, war Eduard Kurzbauer (geb. zu Wien 1840, starb 1879), von dem „Der zurückgewiesene Antrag“ und „Die ereilten Flüchtlinge“, die mit dem „Neuen Bilderbuch“ zu den bekanntesten Bildern des Künstlers gehören, in der That durch meisterhafte Charakteristik und ausdrucksvolle Seelenmalerei ausgezeichnet sind. Seinen Stoffen nach gehört hierher auch Wilhelm Leibl (geb. in Köln 1846), wenngleich seine Naturauffassung hier schon zu einer anderen, gleich zu charakterisierenden Gruppe von Künstlern hindrängt. Er hat mit außerordentlicher Treue die Natur genau so wiedergegeben, wie sie sich auf der Netzhaut seines Auges spiegelte, und dabei zugleich die höchste Meisterschaft des Technischen in der Klarlegung seiner Absicht bewiesen. Seine lesenden Bauern, seine Bäuerinnen auf der Kirchbank sind charakteristische Beispiele seiner Art.

Die letzte Gruppe von Künstlern, deren hier gedacht werden muß, ist zuletzt in die deutsche Kunstbewegung eingetreten. Der französische Impressionismus hat

den Anlaß gegeben, aber wie schon in Frankreich bei den begabten Vertretern der Richtung das naturwissenschaftlich scharfe Beobachtungsresultat mit der Forderung des künstlerischen Auges nach Harmonie sich in Einklang gesetzt hat, so auch in gleichem Maße bei den deutschen Vertretern der jungen Richtung. Ihr Programm besteht nicht bloß in einer koloristischen Maxime, sondern ist auch ein ästhetisches und — ethisches Bekenntnis. Nicht bloß darum handelt es sich für sie, der Änderung der Lokalfarben in vollem Sonnenlicht in der malerischen Erscheinung Rechnung zu tragen, sondern überzeugt, daß Licht und Farbe an sich Poesie ist, wollen sie dies auch mit der Einseitigkeit der Paradoxen erweisen, die wunderwirkende Kraft der Kunst gerade an den bescheidensten Leistungen der Natur bewähren. Das Niedere soll geadelt werden, daher die Vorliebe der ganzen Richtung, in Frankreich wie in Deutschland, für die von allem Formenreiz verlassene Landschaft, und für die durch Arbeit und Elend ihres physischen Adels beraubten Menschen. Wie warme Menschenliebe umschmeichelt diese Kunst das Übervorteilte, Vergessene, Zerdrückte in der Natur. Wer es diesen „Naturalisten" zum Vorwurf macht, daß ihr Verhältnis zur Natur kein naives sei, hat ja Recht; hatte aber der monumentale Stil des Cornelius, von Kaulbach nicht zu sprechen, ein naives Verhältnis zum Ideal? Wir sind Spätgeborene; Stellung zu nehmen sind wir deshalb gezwungen von Jugend an und ganz besonders der Künstler, dessen unruhig gährende Schöpferkraft man immer wieder mit der Autorität des Alten oder der Diktatur der Mode einzuschüchtern sucht. So wird Niemand leichter Doktrinär als der moderne Künstler, und nicht zum letzten der Künstler, dem es recht ernst und heilig um seine Kunst zu thun ist. An der Spitze der „naturalistischen" Richtung in Deutschland steht Fritz Uhde aus Sachsen (geboren 1844), er kam erst spät zur Malerei, doch hat er sich unter seinen Genossen am meisten von der technischen und ästhetischen Überlieferung frei gemacht, ohne Gediegenheit und Würde aufzugeben, und er hat sein ästhetisches und ethisches Glaubensbekenntnis an Stoffen dargethan, wo die Menge am zähesten am Herkommen festhält. Wohl steht Uhdes Auffassung der evangelischen Ereignisse auf gleichem Boden wie die Rembrandts, aber man mißt ungerne Gegenwart und Vergangenheit mit gleichem Maßstab. Das Übersinnliche in über menschliches Maß hinaus gesteigerten Formen zu schildern, wie es Cornelius gethan, ist berechtigt, aber berechtigt auch die Art Uhdes. Jenen, welche von einer Herabwürdigung des idealen Gehalts der Evangelien dabei sprechen, möchte man mit der Frage entgegentreten, ob es denn gegen den evangelischen Sinn verstößt, das Göttliche als etwas in der Menschheit, unbedingt von Raum und Zeit Fortwirkendes zu fassen. Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind, da bin ich mitten unter ihnen; der Künstler darf dies Wort seinen Gegnern vorhalten. In Uhdes Bergpredigt fliegt ein Schimmer der Verklärung über die derben, durch Arbeit früh der Schönheit beraubten Gesichter der Landleute, welche mit hungernder Seele den Trostworten Christi zulauschen; und wenn auch Christus einer der Ihren den Formen nach ist, so entströmt doch das Göttliche in ihm wie ein feines geistiges Fluidum seinem weder schönen noch kräftigen Leibe. Das Gleiche gilt vom Abendmahl; mag man zugeben, daß ein so geschlossener künstlerischer Eindruck wie dort, hier nicht erzielt wurde, die Bewegung die vom Worte Christi ausgeht macht das Bild zu einem physiognomischen Drama von zwingender Gewalt. Und ähnliche Kraft der Wirkung ist

Bildern wie Lasset die Kleinen zu mir kommen (Leipzig, Museum), Komm Herr Jesu sei unser Gast (Berlin, Nationalgalerie) und Christus in Emaus eigen. Über welche Poesie und Weihe dieser Naturalismus verfügt, zeigte aber am einleuchtensten das Triptychon „Die heilige Nacht", welches auf der Kunstausstellung in München 1888



Fritz von Uhde: Bergpredigt.

zu sehen war. Von seinem naturalistischen Boden aus konnte hier der Künstler auch leicht jene naive Stimmung finden, welche an Darstellungen Dürers, besonders im Marienleben, erinnert. Die Färbung ist selbstverständlich bei allen diesen Bildern nicht in zweite Linie zu setzen, sie ist stets der Hauptträger der Stimmung. Das Helldunkel im Abendmahl, das sanfte Spätnachmittagslicht in der Bergpredigt, das Dämmerweben des Lichts in der heil. Nacht sind schon an sich von stärkster poetischer Wirkung.

Wer an der starken Betonung des Beiwerks (so z. B. sind in der heil. Nacht die Kleider Mariens, Schuhe, Wäschestücke ausgebreitet) Anstoß nimmt, der muß auch allen Bildern alter Meister, Dürer voran, den Krieg erklären. Eine Prozession im Regen, die gleichfalls auf der Münchener Kunstausstellung erschien, ist eines jener Muster- und Meisterstücke der Beobachtung der Natur, soweit sie malerische Erscheinung ist. Wie viel feine Reize werden hier entdeckt, über welche das Auge, an starke Wirkungen oder an Farblosigkeit gewöhnt, bis dahin achtlos hinweggleitete! Eine kräftige, thatfrohe Schar schließt sich an Uhde an, voran an Talent Max Liebermann, dessen Altmännerhaus in Amsterdam die ganze Richtung in einem Meisterwerk voll feiner Naturbeobachtung und echter Stimmungspoesie — die aber hier nicht citiert, sondern ganz ungerufen kommt — vertritt. Kalkreuth, Skarbina u. a. folgen mit Glück und Ehre der gleichen Fahne.

In dieser Richtung, welcher sich von den „Jungen" die ernstesten Talente anschließen, mündet die Entwicklung der Malerei im 19. Jahrhundert aus. Sie ist in rückläufiger Bewegung, kämpfend und siegend vom Ideal zur vorbehaltlosen Verehrung der Natur gelangt, die ja allerdings alles umschließt. Nach zweihundertjähriger Ruhe — wieder ein Jahrhundert voll echten Schaffens, Schöpfens. Das ist Verdienst aber auch Glück. Das Kunstwerk ist nicht bloß persönliche That, denn die Kunst hat wie die Sprache ihre eigenen Entwicklungsgesetze. Perioden des Verfalls, der Zersetzung einer Formenwelt trüben das Auge auch des schaffenskräftigen Künstlers. Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert haben das bewiesen. Der Beginn des neunzehnten Jahrhunderts sah eine neue Welt aus den Trümmern der alten emporsteigen. Auch für den Künstler gab es nun wieder freie Bahn. Seine ersten Schritte waren naturgemäß zaghaft, die Autorität großer Kunstepochen der Vergangenheit bestimmten ihre Richtung. Aber dann ist diese neue Kunst in ihren großen Vertretern doch ganz frei geworden. Daß sie es werden konnte, das ist das Glück der Zeit. Was soll jetzt dem frischem, freien Schaffen gegenüber der Kampf mit Schlagworten, die einer schon verschollenen Kathederästhetik entnommen sind? Alle Kunst liegt in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie. Michelangelo hat eine andere Beute sich geholt als Raphael, Dürer eine andere als Rembrandt, und ebenso Cornelius, Feuerbach, Böcklin, Menzel. Nicht die Richtung, welcher der Künstler anhängt, macht ihn fortleben, sondern daß er zu gestalten vermag. Gesegnet sei jeder, der da kommt, wenn er nur aus der Tiefe der eigenen Natur das, was die Zeit bewegt und erfüllt, in lebensvollen Schöpfungen verkörpert. Die Sonne Homers leuchtet jedem Zeitalter; so ist auch die Fülle der Motive nicht geringer geworden, trotz allem, was alle Vergangenheit schon gestaltet hat. Von welchen Boden aus immer eine starke und echte Künstlerpersönlichkeit eines Stoffes sich bemächtigt, da wird es eine neue, nie dagewesene Offenbarung des Schönen geben. Und die wird weiter leben. Persönliche Energie ist alles — auch im Reich der Geister, wo der Kampf ums Dasein noch rücksichtsloser geführt wird als in der Natur. Kein Ruhm des Tages, kein Posaunenstoß der Kritik, keine gelehrte Rettung kann am Leben erhalten oder zum Leben bringen, was in diesem Kampf geschlagen worden ist. Das ist die herbe aber trostvolle Wahrheit, welche die Geschichte der Kunst auf jeder Seite lehrt. Daß man sie aussprechen kann, ohne der eigenen Zeit wehe zu thun oder ihr schmeicheln zu müssen, war der stärkste Antrieb die Geschichte der Malerei über die Grenze, welche die Weggenossen sich setzten, hinauszuführen.

Künstler-Verzeichnis.

(Die Hauptstellen sind mit einem Sternchen bezeichnet; A bedeutet Anmerkung; die Namen nichtdeutscher Künstler, welche in der Darstellung vorkommen, sind in Klammer gestellt.)

Orts-Verzeichnis.

Verzeichnis der Illustrationen.

Im Text:

Tafeln:

Zusätze, Berichtigungen, Druckfehler.

S. 7, 1. Zeile von oben ist Cottoniana statt Cottonina zu lesen.

S. 9. Die Verbindung der Evangelistengestalten mit den Köpfen der symbolischen Tiere geht auch im Norden auf orientalische Vorbilder zurück. Für das Sakramentar von Gellone ist dies schon dadurch bewiesen, daß die Devise des Symbols Fol. 43 v. in griechischer Sprache, dabei aber in lateinischen Lettern gegeben ist.

S. 16, 20. Zeile von oben ist Nizäische statt Nicäaische zu lesen.

S. 21, 19. Zeile von oben ist Apsis statt Abtei zu lesen.

S. 24. Die Goldschraffierung in den Gewändern ist schon zur Zeit Karls d. Gr. aus spätantiken Handschriften herübergenommen worden. Eine ausführliche Behandlung der verschiedenen Schulen der karolingischen Malerei gab ich unterdessen in der Abhandlung über die künstlerische Ausstattung der Trierer Ada-Handschrift. (Die Trierer Ada-Handschrift. Bearbeitet und herausgegeben von K. Menzel, P. Corßen, H. Janitschek, A. Schnüttgen, F. Hettner, K. Lamprecht. VI. Publikation d. Gesellschaft f. rhein. Geschichtskunde. Leipzig, Dürr 1889. Fol.) Darnach gehören das Evangeliar der Wiener Schatzkammer, das Evangeliar im Domschatz zu Aachen, und ein Evangeliar in der k. Bibliothek in Brüssel (W. 1872/3) wahrscheinlich der Palastschule an; auf die Schule von Metz führen außer den genannten das Ada-Evangeliar und das Evangeliar des Hiltfredus zurück; das Lothar-Evangeliar gehört der jüngeren Schule von Tours an (S. 34). Die S. 43 ff. genannten Handschriften, Psalter, Gebetbuch, Evangeliar Karls d. Kahlen, scheinen auf Corbie als Ursprungsort zurückzugehen; zur gleichen Gruppe gehört die Bibel von St. Paul, entstanden für Karl III. (den Dicken). Ebenso gehört hierher das Colbert-Evangeliar (S. 38) und das Sakramentar der Pariser Nat.-Bibl. (W. 1141) S. 36.

S. 30, 7. Zeile von unten ist hielten statt hielt zu lesen.

S. 30, 5. Zeile von unten ist dieselbe statt dasselbe zu lesen.

S. 33, 5. Zeile von oben ist 2788 statt 3788 zu lesen.

S. 40, 7. Zeile von oben ist 850 statt 950 zu lesen.

S. 64, 12. Zeile von unten ist Maria statt Helena zu lesen. Unterdessen wurden die schönsten Miniaturen des Sakramentars von Petershausen und des Lektionars in Darmstadt in zum Teil farbiger Abbildung veröffentlicht von A. v. Oechelhäuser (Die Miniaturen der Univ.-Bibliothek zu Heidelberg. I. Heidelberg 1887).

S. 66, 9. Zeile von unten ist der Sage nach statt der Lage nach zu lesen.

S. 74. Das Otto-Evangeliar im Domschatz zu Aachen wurde unterdessen veröffentlicht: Beißel, St., Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. 33 Tafeln in Lichtdruck. Aachen, 1887. 4°.

S. 75. Die Abbildung bezieht sich auf Apok. VI, 1 ff.; den Kettenpanzer tragen die apokalyptischen Reiter auf der Abbildung zu Apok. IX, 17.

S. 77, 13. Zeile von oben hier und später ist statt Stadtbibliothek (in Bamberg) königliche Bibliothek zu lesen.

S. 82. Die gegebene Abbildung stellt nicht das Geheimnis der Taufe dar, sondern den Zug der gläubigen Gemeinde zum triumphierenden Christus.

S. 91. Das Psalterium in der Univ.-Bibliothek in Leipzig stammt nicht aus einem sächsischen Kloster, sondern aus Soignies im Hennegau.

S. 99. Anm. 7. Zeile von unten ist Antiphonar statt Andiptonan zu lesen.

S. 112. Den Illustrationen des Hortus Deliciarum sehr verwandte Federzeichnungen finden sich in einem für Nonnen abgefaßten Erbauungsbuch (die erste Lage mit dem Titel fehlt) im Kölnischen Stadt-Archiv.

S. 133. Das Breviarium Romanum, der Psalter, dann die S. 192 besprochene Abschrift des welschen Gast's von Thomasin von Zirclaria befinden sich nicht mehr im k. Kupferstichkabinett in Berlin; sie kamen im Mai 1889 in London unter den Hammer des Auktionators.

S. 138. Der Baum mit den Köpfen, arbor vitae, der Lebensbaum kommt auch sonst oft vor; z. B. im Psalter des Königs Athelstan, im Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, auf der Holzdecke der Michaeliskirche zu Hildesheim, und selbst noch bei B. Furtmeyer im 3. Band seines Missale. Die neben dem Lebensbaum Stehenden halten Hostien in den Händen. Die gegebene Deutung wird damit noch sicherer.

S. 162. In den frühmittelalterlichen Genesisdarstellungen wird der Schöpfer öfters unmittelbar als Christus bezeichnet, wohl mit Bezug auf Evang. Joh. 1, 1—3 (λογος).

S. 171. In der Unterschrift zum Initial A ist 13. J(ahrh). 2. H(älfte) statt 13 Th. 2. K. zu lesen.

S. 179. Die sogenannte Manesse-Liederhandschrift ist in den Besitz der Heidelberger Univ.-Bibliothek übergegangen. Die Miniaturen der Manesse'schen Liederhandschrift hat Fr. X. Kraus vollständig in Lichtdruck veröffentlicht (Straßburg i. E., Trübner, 1887).

S. 214, 1. Zeile von oben fiel der Satz aus: Hierher gehört dann auch eine Krönung Mariens mit der hl. Walpurga, dem hl. Augustinus und der Stifterin-Äbtissin.

S. 229, Anm. ** Wilhelm Schmidt nimmt das Bildchen für den Meister selbst in Anspruch (briefliche Mitteilung).

S. 231, 6. Zeile von unten ist um statt und zu lesen.

S. 235, 11. Zeile von unten die Worte „die von dem 1492 verstorbenen Pastor zu Wailhorn Jakob Udemann gestiftet wurde" fallen fort.

S. 254, Anm. Die erstgenannte kleine Madonna befindet sich noch wie früher in der Sammlung des Herrn Gontard in Frankfurt a. M.

S. 258. Nicht die Maria mit dem Kinde, sondern der Tod Mariens ist auf dem Mittelbilde des Schüchlin-Zeitblom'schen Altars in der Pesther Galerie dargestellt. Der Tod Mariens zeigt eine ähnliche Anordnung wie auf den Darstellungen in Bingen und Blaubeuren. Soweit die „Restauration" ein Urteil zuläßt, wird man das Mittelbild Schüchlin zueignen dürfen.

S. 260. Über den Kilchberger Altar handelt neuerdings eine Abhandlung von M. Bach im Repertorium f. KW. XII. S. 171 ff. Doch sind die geschichtlichen Belege nicht genügend, um die Datierung der Stuttgarter Tafeln im Gegensatz zu den Ergebnissen stilkritischer Prüfung bis über 1494 hinauf zu rücken. 4. und 5. Zeile von oben ist vor statt hinter zu lesen.

S. 280, letzte Zeile von unten ist S. Lorenzo statt S. Croce zu lesen.

S. 294, 2. Zeile von unten ist Kreuzigung statt Kreuztragung zu lesen.

S. 299. Eine nochmalige eingehende Untersuchung der beiden Tafeln im Museo Civico in Venedig (die eine mit dem Monogram MV und dem Datum 1502), welche R. Stiaßny im Repertorium f. KW. XI. S. 373 mit zwei andern Tafeln auf den Meister von

Großgmain zurückführte, hat in mir die Überzeugung gefestigt, daß hier an den Meister von Großgmain nicht zu denken sei. Der Maler der Anbetung und Beschneidung (Nr. 76. 77) steht an Begabung und Geschmack weit hinter dem Meister der Tafeln von Großgmain zurück. Er ist ein zurückgebliebener Provinzmaler. Die Gestalten der Männer sind untersetzt, die Köpfe derb; die Frauen haben runde Gesichter mit gerader schmalrückiger Nase, hoher Stirn; das Christuskind ist puppenartig; die Gewandung ist mit kleinem Gefältel überladen; auffällig ist auch der Mangel an Linearperspektive; Schillerfarben. Die beiden andern von Stiaßny angeführten und dem gleichen Maler zugewiesenen Tafeln, wieder eine Anbetung des Kindes und die Darstellung im Tempel (Nr. 79. 80) rühren wohl kaum von demselben Altar her (schon die Wiederholung der Anbetung des Kindes wäre verwunderlich) und ganz gewiß gehen sie auf einen anderen Maler zurück. Hier fehlen nicht Züge, die an Zeitblom erinnern, nur zeigt sich hier in der Gesichtsbildung, besonders der Maria, ein Streben nach glatter Gefälligkeit, das weder dem Zeitblom noch dem Meister von Großgmain eigen ist, aber zu der Art des Monogrammisten MV geradezu im Gegensatz steht. Auf Grundlage der Tafeln im Museo Civico wird man also von einer Identifizierung des Meisters von Großgmain mit dem Monogrammisten MV absehen müssen.

S. 303. Eine Abbildung der Kreuzigung in der Domkirche in Graz brachten die Graphischen Künste, IV. (1882) S. 87.

S. 305. Anm. letzte Zeile ist Maler statt Malerei zu lesen.

S. 352. Die Studien zu dem Reichsapfel, der Krone und Schwert kamen mit den übrigen Dürerzeichnungen der Franckschen Sammlung in Graz in die Sammlung des Herrn F. Meder in New-York. Vgl. S. R. Köhlers Katalog der Dürer-Ausstellung im Museum zu Boston (Boston, 1888). Der zweite Band der von Lippmann bei Grote, Berlin herausgegebenen Handzeichnungen Dürers ist unterdessen erschienen.

S. 371. Über Hans Dürer ist ein Aufsatz von Wilhelm Schmidt in der (Münchener) Allgem. Zeitung vom 8. Sept. 1889 nachzutragen.

S. 379. Eine Caritas Romana des G. Pencz von 1541 befindet sich in Basler Privatbesitz (s. Lützows Kunst-Chronik N. F. I, Sp. 90), eine Replik der Caritas Romana von 1543 nach Olof Granberg (Sveriges Privata Tafvelsamlingar, 1885) in Privatbesitz in Stockholm. Granberg verzeichnet auch ein Bildnis Kaiser Ferdinands I. von 1531 mit dem Monogramm des Künstlers bei N. F. Sander in Stockholm.

S. 383. Die zwei Flügelbilder des Meisters von Meßkirch (Barthel Beham) Andreas und Christoph sind mit der Sammlung Rynecker am 30. Oktober 1888 zur Versteigerung gekommen.

S. 386, Anm. Das N steht einmal neben — einmal über dem Monogramm.

S. 409. Die Federzeichnung Baldungs hat die Legende der drei Söhne, welche nach der Leiche ihres Vaters schießen (Aus den Gesta Romanorum S. S. 447) zu ihrem Gegenstand.

S. 418 und 419. Wie aus der Darstellung hervorgeht, ist bei den Unterschriften der Bilder das eingeklammerte Fragezeichen neben dem Worte Altdorfer weggeblieben. Die Vermuthung, die ich S. 419 aussprach, daß der Künstler vielleicht ein gewanderter Augsburger war, scheint sich zu bestätigen, da nach einer Mitteilung des Dr. A. Schmid in der (Münchener) Allgemeinen Zeitung 1889, Nr 325 B. auf dem goldenen Schildchen am Geschirr des Maultierkopfes die Buchstaben APT zu erkennen seien. Maler dieses Namens lebten damals in Augsburg; A. Schmid weist auf den älteren Ulrich Apt († 1532) als den, der hier zunächst in Frage käme.

S. 429, 1. Zeile von oben soll es Kestner-Museum statt Provinzial-Museum heißen; im übrigen nimmt das Ortsverzeichnis auf die Neuordnung der Sammlungen Hannovers Rücksicht.

S. 433, 11. Zeile von unten ist 1552 statt 1457 zu lesen; ebenda Z. 17 von unten soll es Matthäus Schwartz, nicht Konrad Schwarz heißen und ist Schubart-Czermak statt Schubert-Czermak zu lesen.

S. 436, Anm. Das M des Monogramms ist zu hoch und nach oben zu stark eingezogen. Man vergl. die Abbildung bei F. H. Kraus, a. O.

S. 467, Anm. 4. Zeile von unten ist J(akob) statt D. zu lesen.

S. 509, 10. Zeile von oben ist aus dem Anf. d. 16. Jahrh. statt 15. Jahrh. zu lesen.

S. 544, 18. bez. 19. Zeile von oben ist 1602. 1604 statt 1502 und 1504 zu lesen.

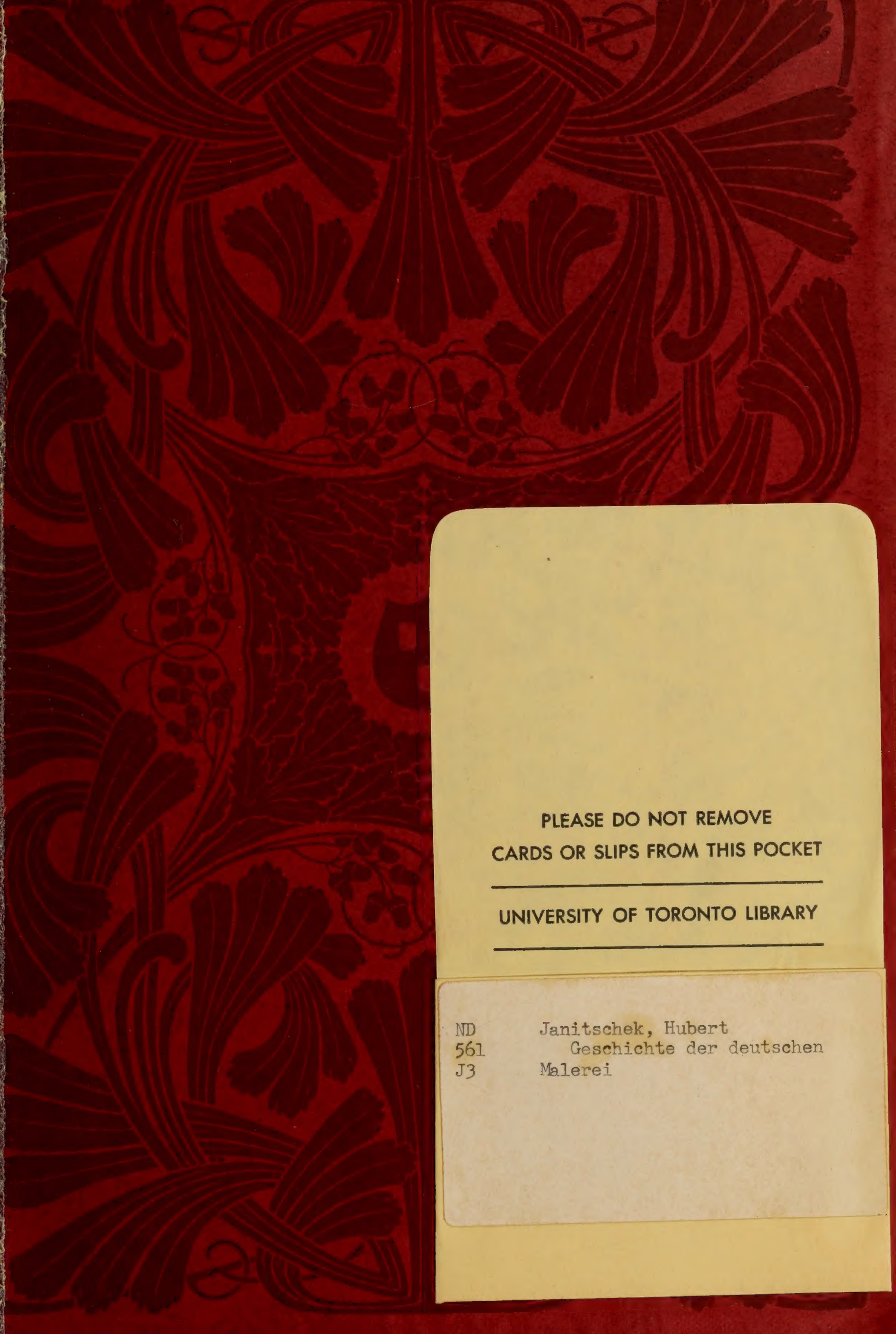
S. 589. Der Einzug Bennigsens von Wilh. Tischbein befindet sich in der Kunsthalle in Hamburg; dagegen seien in der gh. Galerie in Oldenburg die „Idyllen" Tischbeins (43 Tafeln, 1—40 in einen Rahmen, zu welchen Goethe die schöne Erläuterung gab, hervorgehoben.

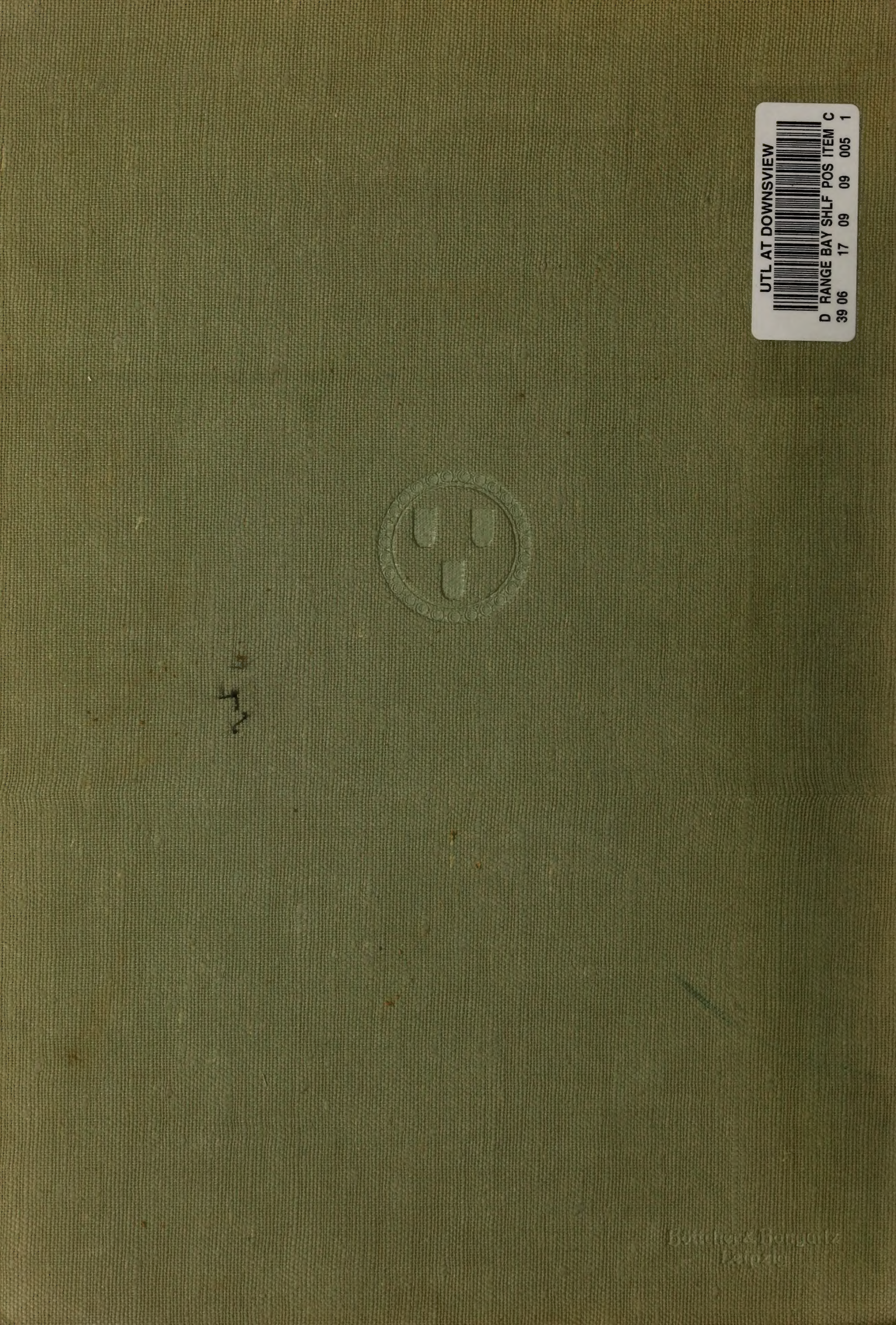
S. 622, 2. Zeile von oben ist Biêsve statt Biefre zu lesen.

Inhalts-Verzeichnis.








UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 06 17 09 09 005 1